PN
2658
.P55
A2

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

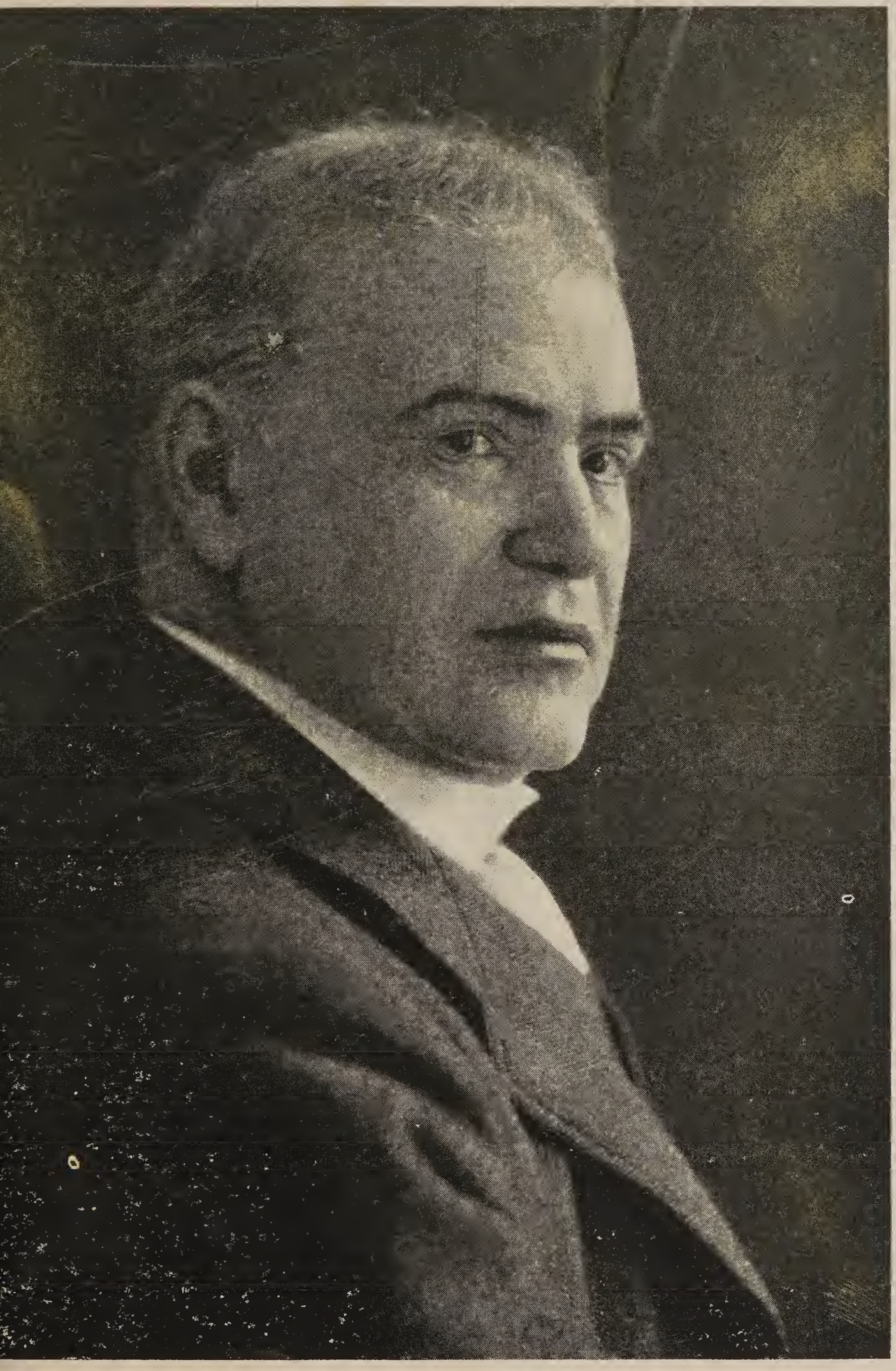
WIE ICH WURDE

# Vierzig Jahre Rampenlicht

von

Dr. Max Pohl

SELBSTBIOGRAPHIEN VOLKSTÜMLICHER PERSÖNLICHKEITEN



Dr. Max Pohl.

792.092
P753v

# WIE·ICH·WURDE

Selbstbiographien volkstümlicher Persönlichkeiten

## DR. MAX POHL

# VIERZIG JAHRE RAMPENLICHT

2. Tausend

1919

Kultur-Verlag G.m.b.H. / Berlin W 30

Copyright by Kultur-Verlag G. m. b. H. / Berlin.
Druck von Albert Paul & Co., Berlin C. 25, Dircksenstr. 41.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

# Vorwort.

Max Pohl gehört zu den wenigen noch lebenden Schauspielern, die an hervorragender Stelle einen bedeutsamen Entwicklungsabschnitt des deutschen Theaters mitgemacht haben. Außerdem ist er ein vielseitig gebildeter Mensch, und der frühere Wiener Advokat hat es nie verlernt, auch mit Hilfe der Feder seinen Gedanken und Empfindungen Ausdruck zu verleihen. So mußte denn die Selbstbiographie Dr. Pohls zu einem inhaltlich und formal fesselnden Werke werden.

Als darstellender Künstler und langjähriges Mitglied des Berliner Schauspielhauses genießt Max Pohl allseitiger Achtung. Ein warmes Herz und ein kluger Verstand stehen im Dienste einer Begabung, die in bescheidener Zurückhaltung weniger die eigene Persönlichkeit als die verkörperten Rollen zur Geltung bringen will. Es gibt bekanntlich zwei Arten von Schauspielern. Die eine Art, zu der z. B. die Duse und Rittner gehören, spielt nur immer sich selbst, in welcher Verkleidung sie uns auch kommen mag. Die zweite Art besitzt die Fähigkeit, ganz in den dargestellten Rollen aufzugehen, die eigene Persönlichkeit zu verwandeln und gleich einem Zauberkünstler in immer neuen Gestalten zu erscheinen. Das ist die Art Max Pohls. Er besitzt die Kunst der Charge, wie es im Bühnenjargon heißt, d. h. der bis in die feinsten Einzelheiten herausgearbeiteten Gestaltung. Sein Steinklopferhannes in den „Kreuzelschreibern" ist solch eine Chargenleistung und bildete bei der Neueinstudierung der Anzengruberschen Komödie im letzten Sommer den künstlerischen Mittelpunkt der Aufführung. Kleists Dorfrichter Adam und Anzengrubers Würzelsepp sind ebenfalls unvergeßliche Schöpfungen der realistischen Gestaltungskunst Dr. Pohls. Aber auch die groß angelegten Persönlichkeiten der dramatischen Dichtung, wie

Nathan den Weisen, den Richter von Zalamea, Shylock, Mephisto, weiß er in einer würdigen Freskomanier zu verkörpern und Gestalten zu schaffen, die einen unverlöschlichen Eindruck hinterlassen. Wer z. B. einmal Pohls Mephisto gesehen hat, dem wird es schwer fallen, sich den „Geist, der stets verneint" in anderer Verkörperung vorzustellen.

Es liegt etwas Grundehrliches und Grundgütiges in dem Wesen dieses Künstlers, der nie danach gestrebt hat, viel von sich herzumachen, und der sich, einer rauhen Stimme und einer durchaus nicht adonishaften Erscheinung zum Trotz durch eisernen Fleiß und zielbewußte Beherrschung seines Talentes eine achtunggebietende Stellung im Theaterleben der Reichshauptstadt errungen hat. Dieses Grundehrliche und Grundgütige seines Wesens, diese Wahrheit und Klarheit seines Charakters spiegelt auch die vorliegende Schrift, in der man vergebens auch nur die leisesten Spuren irgendeiner Selbstbeweihräucherung suchen wird. Auch hier galt dem Künstler die Sache mehr als die eigene Persönlichkeit. So ist denn das kleine selbstbiographische Werk zu einem wertvollen Dokument der deutschen Theatergeschichte geworden.

Berlin, im November 1919.

Prof. Dr. Peter A. Silbermann.

Auf Wunsch des Verlages will ich gerne mein bescheidenes Teil zur Verwirklichung der erzieherischen Idee beitragen, welcher diese Sammlung von Selbstbiographien dienen soll und hier mitteilen, was allenfalls Mitteilenswertes in meinem bisher ziemlich ebenmäßig verlaufenen Leben sich ereignet hat und vor dem Forum strenger Selbstkritik bestehen kann.

Nach dem Tode meines Vaters, eines kleinen Kaufmanns in Wien, blieb meine Mutter mit acht Kindern, deren jüngstes ich war, in recht beschränkt zu nennenden Verhältnissen zurück. Nur ihrer energischen Tatkraft im Verein mit großer, durch Liebenswürdigkeit verschönter Lebensklugheit, die ihr hilfreiche Freunde schaffte, war es möglich, die Schwierigkeiten unserer Erziehung und Versorgung zu überwinden und uns die rechten Wege zum weiteren Fortkommen zu ebnen. Ich zählte damals (1862) sieben Jahre und besuchte die Vorschule des Gymnasiums (in Wien Volksschule genannt), später das Akademische Gymnasium. Mein Jahrgang, mit dem ich bis zur Prima aufstieg und schließlich im Jahre 1872 die Maturitätsprüfung bestand, kann sich rühmen, eine ganze Reihe tüchtiger Intelligenzen in sich vereinigt und dem Staate wie der Gesellschaft recht brauchbare Mitarbeiter geliefert zu haben. Darunter befand sich als Erster der Klasse der nach-

malige österreichische Finanzminister Dr. Robert Meier. Neben ihm hatten auf der vordersten Bank ihre Plätze: Albert Zipper, der Philologe, der dann lange Jahre als Professor am Gymnasium in Lemberg wirkte, daneben aber auch eine außerordentlich reiche und nützliche schriftstellerische Tätigkeit entfaltete, insbesondere durch treffliche Erläuterungen unserer deutschen Dichterheroen und Uebersetzungen hervorragender polnischer Autoren, und Baron Beck, später durch eine Reihe von Jahren österreichischer Ministerpräsident. Einige Bänke hinter ihnen saßen ein kleines, rotblondes, munter und klug dreinschauendes Bürschchen und unweit von ihm ein Anderer, uns Allen nicht bloß an Jahren voraus, sondern auch an „Statur" und „des Lebens ernster Führung", denn er verhielt sich stets sehr zurückhaltend, verkehrte sozusagen mit Niemand. Der erste hieß: Franz Klein, der sich als Justizminister, namentlich durch seine Reform des österreichischen Zivilprozesses auch über die schwarz-gelben Grenzpfähle hinaus einen hochgeachteten Platz in der Juristenwelt gesichert hat; der Andere, lange Zeit Professor der Prager Universität, ist heute der weltbekannte Präsident der tschechoslowakischen Republik, Dr. Masaryk. Als wir im Jahre 1912 unser 40 jähriges Maturitäts-Jubiläum in Wien feierten, war noch eine stattliche Korona der damaligen Klasse zusammengekommen, deren Mitglieder durchweg geachtete Stellungen als Schulmänner, Aerzte, Anwälte oder im Staatsdienste einnahmen.

Schon während der Gymnasialzeit trat bei mir die Neigung für Literatur, namentlich für die dramatische und naturgemäß anschließend für Schauspielkunst zutage und als diese Neigungen anfingen, bei der Wahl meines Berufes mitzusprechen und ich meiner Mutter den Wunsch er-

öffnete, mich der Bühne zu widmen, fand ich bei ihr, die von je allen Künsten ein warmherziges Verständnis entgegengebracht hatte, keinen Widerstand, wohl aber besonnenen Rat, der mir, dem damals noch nicht 17jährigen Abiturienten gegenüber gewiß am Platze war. Ich solle, meinte meine Mutter, erst noch einige Jahre ernstere Studien betreiben, um älter und reifer zu werden, und so die Dauerhaftigkeit meiner Neigung zu erproben, aber gleichzeitig auch, um einen brauchbaren Rückhalt zu gewinnen für den Fall, daß diese Prüfung negativ ausfiele. Diesem Rate folgend bezog ich die Alma mater Vindobonensis als Hörer der Rechte. Wie sich so ziemlich von selbst versteht: ohne inneren Beruf zu einer Wissenschaft, zu der von meinem bisherigen Innenleben keine Brücken geführt hatten, sondern die mir lediglich als Mittel zum Broderwerb vorschwebte. Und ich bin geneigt zu glauben, wenn man an Diejenigen, welche sich der juristischen Laufbahn zugewandt, die Gewissensfrage stellte, wie sie seinerzeit in diesem Punkte gedacht und empfunden, so würde die Antwort wohl bei der Mehrzahl so lauten wie bei mir; denn der Lehrstoff der Mittelschulen ist wohl danach angetan, etwa vorhandene Neigungen und Befähigungen zu sprachlichen, geschichtlichen, naturwissenschaftlichen oder technischen Studien zu wecken und zu fördern, aber die Jurisprudenz ist ein völliges Neuland, das erst eine Weile bebaut werden muß, bevor seine geistigen Erträge dem Neuling einleuchtend sichtbar werden. Da ich vom Monatsersten keinen „Wechsel", nur von meiner Arbeit einen Wechsel des Glücks zu erwarten hatte, so war mir an Freuden, wie sie die ersten examenfreien Semester dem Hochschüler zu bescheren pflegen, nur ein spärlichstes Maß beschieden. Tagsüber besuchte ich die Collegien und hatte nebenbei für meinen Unterhalt zu sorgen, was mir in knappster Weise gelang

durch meine Verwendung als Stenograph in einer Advokaturskanzlei, gelegentlich auch durch Aufnahme von Gerichtsverhandlungen oder wissenschaftlichen Vorträgen, und als die Zeit der Staatsprüfungen herankam, mußten auch Nächte zu Hilfe genommen werden. Dabei verdient aber betont zu werden, daß ich ziemlich bald die von meinen ursprünglichen künstlerischen und literarischen Neigungen recht abseits liegenden juristischen Studien mit Interesse, ja ich darf sagen: mit warmer Hingabe verfolgte. Hatte ich mich anfänglich in der Befürchtung, von meinen selbstgewählten neuen Pflichten abgelenkt zu werden, sozusagen mit Scheuklappen gegen Alles was Theater hieß oder daran erinnern mochte, verschlossen, so konnte ich nach einiger Zeit dieses Zwanges schon recht gut entraten. Die tiefen Weisheiten des römischen und kanonischen Rechts erschienen mir nicht mehr wie früher unfruchtbares, dürres Oedland, es dämmerte in mir langsam die Erkenntnis von der lebendigen, fortzeugenden Kraft dieser längstvergangenen Jahrhunderten angehörenden Werke menschlichen Geistes und so ereignete sich das kaum zu Erwartende, daß ich alle meine Prüfungen — und der österreichische Jurist ist ein gar schwer geprüftes Individuum: ich hatte nicht weniger als drei Staatsprüfungen und ebensoviele Doktorprüfungen, sogenannte Rigorosen, zu bestehen — mit Erfolg, teilweise sogar „mit Auszeichnung“ absolvierte. Ja noch mehr: meine künstlerischen Neigungen wurden Mangels jedes befruchtenden äußeren Anreizes schwächer und waren nahe daran, für immer das Feld zu räumen, denn ich hatte mich nach und nach bereits mit dem Gedanken vertraut gemacht, der Juristerei treu zu bleiben. Zu dem Behufe war ich nach Ablegung der Staatsprüfungen bei drei Wiener Gerichtshöfen — Handelsgericht, Landesgericht für Zivil-

und Strafsachen — als „Auskultant", hierzulande Referendar genannt, und sodann als „Konzipient" (juristischer Hilfsarbeiter) bei einem Advokaten tätig, war also im flotten Anmarsch auf die Stellung eines Hof- und Gerichtsadvokaten, wie der offizielle, althergebrachte Titel der Wiener Anwälte damals lautete.

Aber es kam anders! Im Jahre 1876 veranstaltete die Wiener Studentenschaft anläßlich der Enthüllung des Wiener Schillerdenkmals eine Festvorstellung der „Räuber". Sämtliche Männerrollen sollten von Hochschülern gespielt werden, die Inszenierung hatte Professor Alexander Strakosch übernommen, der damals Vortragsmeister am Wiener Stadttheater unter Heinrich Laubes Direktion war. Eines Tages erhielt ich nun die Aufforderung, mich bei Strakosch zwecks der von ihm zu treffenden Auswahl geeigneter Darsteller einzufinden. Die Postkarte mit dieser Aufforderung erhalten und der Gedanke: hier hältst du vielleicht dein Lebensschicksal in Händen, waren Eins. Denn kam mir — offen gesagt — auch jetzt so wenig wie früher ein Zweifel an meiner Befähigung, so fühlte ich doch deutlich, daß eine öffentliche Beglaubigung meines Selbstbewußtseins alle anderen Bedenken, die in mir gegen die Wahl des künstlerischen Berufes gesprochen oder die ich mir suggeriert hatte, endgültig zum Schweigen bringen würde. Sofort entschlossen folgte ich dieser Einladung und stellte mich Professor Strakosch vor mit dem Erfolge, daß mir die Rolle des Spiegelberg zuerteilt wurde. Nebstbei bemerkt, traf ich dort auch mit zwei aus gleichem Anlaß erschienenen Studenten zusammen, einem Juristen im ersten Semester und einem Besucher der technischen Hochschule, deren Begabung den Ersteren trotz seiner 18 Jahre für den „alten Moor", den Letzteren, der über einen metallisch

dröhnenden Baß verfügte, für den „Schweizer“ qualifiziert erscheinen ließ, welche Rollen sie auch bei der Aufführung inne hatten. Es waren dies: Otto Sommerstorff und Max Pategg, mit denen ich später ein gut Stück meiner schauspielerischen Laufbahn zurückgelegt und die heute noch angesehene Stellungen an Berliner Bühnen einnehmen.

Der Erfolg, den wir in jener Festvorstellung im Wiener Stadttheater zu erringen das Glück hatten, so bestimmend er auch auf meine Zukunftspläne eingewirkt, brachte es doch noch nicht zuwege, daß ich mich schon jetzt veranlaßt gesehen hätte, alle Brücken hinter mir abzubrechen. Auch ließ es mein Ehrgeiz nicht zu, fahnenflüchtig zu werden und den juristischen Studien Valet zu sagen, bevor ich sie durch Erlangung des Doktorgrades auch formell abgeschlossen. Ich setzte also meine bereits oben erwähnte praktische Tätigkeit und, soweit sie mir Zeit ließ, die Arbeiten zu den Doktorprüfungen fort.

Im folgenden Jahre (1877) erlebte die studentische Schilleraufführung, die uns nach neuen Lorbeeren lüstern gemacht, eine Neuauflage durch die Darstellung von Wilhelm Tell, in der mir der Geßler zugefallen war, mit dem ich nicht minder glücklich als mit Spiegelberg abschnitt und nachdem ich einige Zeit später mit der Doktorspromotion mein vorgestecktes, nächstes Ziel glücklich erreicht hatte, trat ich eines Tages vor meinen damaligen Chef, den Wiener Advokaten Dr. Sigismund Feßler hin und eröffnete ihm zu seinem nicht geringen Erstaunen und wohl auch ein wenig zu seinem Bedauern, da ich die Geschäfte des Bureaus schon sozusagen selbständig besorgt und auch persönlich die angenehmsten Beziehungen zu ihm hatte, daß ich gewillt sei, meine Stellung zu verlassen und zur Bühne überzutreten. Damit nahm ich endgültig Abschied von der

Jurisprudenz, in die, rein wissenschaftlich genommen, einige, wenngleich nur dürftige Einblicke gewonnen zu haben, ich nie Anlaß hatte zu bedauern, für deren praktische Betätigung jedoch als Richter oder Anwalt ich sicher nicht die Eigenschaften mitbrachte, die mir dauernde Befriedigung verbürgt hätten. Wenn ich heute neuerdings vor die Berufswahl gestellt würde, so fiele die Antwort vermutlich ebenso aus wie damals, nur würde ich dann als Vorstufe wohl die dem künstlerischen Berufe näherliegenden historischen und literarischen Kollegien bevorzugen.

Mein Uebergang zur Bühne vollzog sich rasch und ohne besondere fachliche Vorbereitung. Ich war als ziemlich fleißiger Besucher des Wiener Burgtheaters, das damals eine große Reihe hervorragender Kräfte sein eigen nannte und durch sorgfältige Pflege des klassischen Dramas wie des vornehmen, modernen Schau- und Lustspiels unbestritten den Platz als erste deutsche Bühne einnahm, durch eine ausgezeichnete Schule gegangen, hatte die dort gewonnenen großen Eindrücke, so gut ich dies allein konnte, in mir verarbeitet und gelegentlich auch praktisch verwertet, indem ich hie und da auf Wiener Uebungsbühnen auftrat, was jedesmal eine angenehme Unterbrechung meiner Examenarbeiten bildete.

Eine dieser Uebungsbühnen war das ehemals fürstliche Sulkowskysche Haustheater, das nun unter der Direktion des „alten Niklas“ stand, eines originellen, als ziemlich knauserig bekannten Kauzes, der, einstmals ein untergeordnetes Mitglied des Wiener Burgtheaters, noch von seinen Erinnerungen an die Träger glanzvoller Namen, mit denen er in Berührung gekommen war, zehrte. Auch hatte er aus jener Zeit noch ein und anderes Stück in seinem Garderoben- und Requisitenfundus, das er mit zärtlichster

Sorgfalt pflegte und hie und da den bei ihm auftretenden Kunstnovizen für ihre Rollen als Zeichen besonderer Huld anvertraute. In solchen Fällen versäumte er nie in Tönen inbrünstiger Rührung auf die Provenienz dieser schier unersetzlichen Reliquien hinzuweisen und auf die schlimmsten Szenen mußte sich gefaßt machen, wer etwa einen Mantel, den „der Herr von Wagner als Hamlet getragen hat“ oder ein „Schwert vom Herrn von Sonnenthal“ nicht in tadellosem Zustand wieder zurückerstattete.

Das Theaterchen, ein ziemlich baufälliger, niedriger Saal mit einer kleinen Gallerie bot Raum für kaum mehr als 150 Personen, die sich wohl in der Mehrzahl aus den Angehörigen und Freunden der Darsteller rekrutierten. Diese letzteren waren großenteils kunstbegeisterte und mehr oder weniger begabte Jünger Thaliens, die darauf brannten an Mann zu bringen, was sie ihren respektiven Vorbildern Adolf Sonnenthal, Josef Lewinsky, Charlotte Wolter und wie sie alle hießen, die ihren Kopisten vom vierten Rang des Burgtheaters Modell standen, an Aeußerlichkeiten abgeguckt hatten. Die weniger begabten mußten für die erträumten Lorbeeren einen entsprechenden Obolus entrichten, die Anderen blieben steuerfrei. Aber alle vereinigte untereinander und mit ihren Zuhörern eine ehrliche, in der Wiener Luft liegende Theaterfreudigkeit und über die nur wenige Meter im Geviert messenden Bretter dieses vorstädtischen Musentempelchens ist so Mancher hinweggeschritten, der später in den Annalen der dramatischen Kunst sich einen dauernden Ehrenplatz gesichert hat. Ich nenne von vielen bekannten Namen hier nur als Beispiele: Emerich Robert und Josef Kainz.

Eine eigentliche Schauspielschule hatte ich nie genossen, auch hatte ich kein Verlangen danach, und dies um so

weniger, als es zu jener Zeit in Wien, abgesehen von der durch die Gesellschaft der Musikfreunde ins Leben gerufenen Schauspielschule des Konservatoriums, kaum noch eine nennenswerte Bildungsanstalt für angehende Bühnenkünstler gab, ganz im Gegensatz zu unseren heutigen Verhältnissen, die allerdings eine wenig erfreuliche Ueberproduktion auf diesem Gebiete gezeitigt haben, da gar manche dieser Schulen, ohne jede Kontrolle über die Befähigung ihrer Leiter und lediglich für deren Erwerbszwecke gegründet, viel dazu beitragen, der Bühne völlig ungeeignete Elemente zuzuführen. Eine staatliche Aufsicht, wie sie zur Bekämpfung der hieraus sich ergebenden Uebelstände vielfach gefordert und von berufener Seite angestrebt wird, wäre gewiß wünschenswert: sie würde die Bühne von einer Menge Schädlinge befreien und hinwiederum anderen bürgerlichen Berufen eine Anzahl brauchbarer Mitglieder erhalten.

Die einzigen Unterweisungen, die mir geworden, die sich aber nur auf wenige Stunden beschränkten, hatte ich gelegentlich von einem Schauspieler Julius Meixner, damals Mitglied des Wiener Stadttheaters, empfangen. So tat ich denn frohgemut den Sprung ins Dunkle einer ungewissen Zukunft, voll Zuversicht und für meinen neuen Beruf mit einem mindestens noch unverbildeten Talent ausgestattet. Ein Engagement hatte sich bald gefunden. Ein Mitglied des Wiener Stadttheaters, Theodor Vollmann, der gerade die Direktion des Stadttheaters im steirischen Marburg a. D. übernommen hatte und durch die Studentenvorstellungen auf mich aufmerksam geworden war, machte mir den Antrag, zu ihm zu kommen. Ich nahm an und gegen Ende September 1878 kehrte ich Wien den Rücken.

* * *

In Marburg angekommen, begrüßte mich ein bereits vor mir eingetroffener junger Kollege, dessen Bekanntschaft ich schon in Wien gemacht hatte, der Sohn Dr. August Försters, des damaligen Direktors des Leipziger Stadttheaters, mit den Worten: „Sieh nur zu, daß Du bald Unterkommen findest, die hiesigen Leute nehmen keine Schauspieler in Quartier!“ Ein vielversprechender Willkommengruß, mit dem die neue Aera mich, gestern noch wohlbestallten Advokaturskandidaten, plötzlich unter die Parias der Gesellschaft versetzte! Nichtsdestoweniger aber fand ich doch Unterkunft und zwar, wie sich in der Folge immer mehr erwies, sogar recht anständige. Auch die Verhältnisse am Theater schienen nicht die schlechtesten. Das Personal bestand in der Mehrzahl aus noch jungen, aber brauchbaren und auch gesellschaftlich ganz annehmbaren Menschen. Der Spielplan konnte billigerweise zu erhebenden Ansprüchen genügen. Freilich war er mit alten, seichten Possen etwas reichlich gewürzt, was jedoch dem Gaumen unseres Publikums nicht übel zu behagen schien, das überwiegend oder wenigstens in seinen ausschlaggebenden Teilen aus kleinen Weingutsbesitzern sich zusammensetzte, deren Empfangsfreudigkeit im umgekehrten Verhältnis zum literarischen Wert unserer Vorführungen stand. Und schließlich, wie eine Zeitung nicht von der Schriftleitung allein, sondern von den Abonnenten geführt wird, so ein Theater von seinem Publikum. Seine Forderungen wollen berücksichtigt sein. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Aufführungen klassischer oder sonst literarisch höherstehender Werke, sollen sie die beabsichtigte Wirkung erzielen, künstlerisch geschulte und harmonisch zusammenwirkende Kräfte voraussetzen, wie sie an einer Provinzbühne von dem Range der unserigen nicht zu finden und

auch nicht zu verlangen waren. Das Schauspiel war also gewissermaßen das Aschenbrödel neben der bevorzugten Operette, auf die auch mehr verwandt wurde sowohl an Ausstattung wie an Sorgfalt der Einstudierung. Aber immerhin wurden doch auch Stücke wie Faust, Egmont, Don Carlos, Maria Stuart, Uriel Acosta u. dergl. gegeben und endlich kam ich auch durch die Verwendung in der Posse auf meine Rechnung, denn für den jungen Schauspieler kommt es in erster Linie darauf an, recht oft auf der Bühne zu stehen und in allen Sätteln gerecht zu werden. Ich spielte also alle Fächer durcheinander, heute eine klassische Charakterrolle, morgen einen würdigen oder komisch unwürdigen Possenonkel, dann wieder einen Liebhaber im modernen Konversationsstück, endlich sogar in der Operette, ja in dieser noch mit besonderer Vorliebe und zwar aus doppeltem Grunde: erstens befähigte mich mein schnell fassendes musikalisches Ohr im Verein mit einer für sogenannte Buffopartien zur Not hinreichenden Stimme, auch größere Rollen durchzuführen und dann — was hilft alles Leugnen, wo der Knüppel beim Hund lag? — im Schauspiel erhielt ich einen Gulden, in der Operette sage und schreibe zwei Gulden Spielgeld!

An Arbeit fehlte es also nicht. Dafür war unter anderem auch durch gelegentliche Gastspielabstecher nach dem in kurzer Bahnfahrt erreichbaren Städtchen Pettau gesorgt, dessen Theater (Sit venia verbo!), ein ebenerdiger Holzbau, nicht heizbar war, und uns bei der grimmigen Kälte nur die Wahl ließ, uns entweder schwere Erkältungen zu holen oder dem Uebel durch Anlegen der Winterüberkleider einigermaßen zu wehren. Namentlich die Damen in ihren leichten Gesellschaftstoiletten mußten wohl oder übel zu diesem letzteren Aushilfsmittel greifen.

Nebenbei zeichnete sich dieser, der dramatischen Muse geweihte Stall auch noch besonders vorteilhaft dadurch aus, daß der Weg von unserem Ankleideraum nach der Bühne völlig obdachlos im Freien lag, so zwar, daß wir einmal in der Operette mit leichtester Bein- und Fußbekleidung durch den Schnee stampfen mußten. Aber solche kleine Unbehaglichkeiten wurden lachenden Mutes überwunden und waren sofort vergessen, wenn wir uns nach der Vorstellung im Gastzimmer des Wirtshauses, in dem wir übernachteten, beim Abendessen und einem dampfenden Glas Grogk zusammenfanden, welch letzterem allerdings nach alter deutscher Sitte immer noch eins zu folgen pflegte. Und das war nötig, um durch die innere Heizung zu ersetzen, was unserem, auf dem Bodenraum der Herberge untergebrachten, nur nach Geschlechtern getrennten, nächtlichen Massenlager an Wärme fehlte. Indes: Abwechslung muß sein und von solchem Ausfluge zurückgekehrt fanden wir jedesmal die großstädtischen Reize von Marburg umso preiswürdiger.

Die Vorsehung hatte jedoch dafür gesorgt, uns nicht allzu übermütig werden zu lassen und zum Vollstrecker ihres Willens unseren Direktor gemacht. Bollmann war, wie gesagt, Mitglied des Wiener Stadttheaters gewesen, ein in mittleren Jahren stehender Schauspieler von gefälligem Aeußeren und auch sonst angenehmen Qualitäten für die Bühne, aber darüber hinaus brachte er für diese seine Erstlingsdirektion keinerlei Garantien mit, am allerwenigsten die in Barmitteln bestehenden. Die Teilnahme des Publikums war wohl von Haus aus nicht allzu groß und er war nicht der Mann, sie zu beleben. Nach einem Vierteljahr haperte es bereits bedenklich mit den Gagen, wir mußten uns mit Teilzahlungen zufrieden geben. Darob

Max Pohl als Dorfrichter Adam
in Kleists „Zerbrochenem Krug".

begreifliche Verstimmung der Mitglieder, von denen es manche vorzogen, ihre Dienste einzustellen und abzureisen. So ging die vertragsmäßige Spielzeit mit Ach und Weh zu Ende, brachte mir aber doch noch künstlerischen Gewinn, sowohl dadurch, daß ich einige wichtigere Rollen mir zu eigen machte, als auch durch die Begegnung mit auswärtigen Gästen, als deren namhafteste die geniale Wiener Possensoubrette Josefine Gallmeyer und Karl Thaller, der jetzt noch als vortrefflicher Charakter-Komiker am Wiener Volkstheater wirkt, sowie Friederike Bognar, damals ein hochgeschätztes Mitglied des Wiener Burgtheaters, zu erwähnen sind.

Die Osterglocken, die den Einzug des Frühlings, das Wiedererwachen der Natur begleiten, klingen dem Provinzschauspieler oft recht mißtönend ins Ohr. Sie bedeuten ihm nicht selten die Zeit der Erwerbslosigkeit. Die allfälligen Ersparnisse aus den ohnehin meist sehr karg bemessenen winterlichen Einkünften reichen nicht allzu weit und gar bald ist Frau Sorge bei ihm ständig zu Gast. Wie über die schlimme Sommerzeit hinwegzukommen, ist die Rätselfrage, vor die sich leider auch heute noch der Schauspieler der kleinen Provinztheater mit nur 6—7 monatlicher Spielzeit alljährlich gestellt sieht, denn der Sommerengagements sind nur wenige und auch diese liefern schon in Folge des übergroßen Angebots an freigewordenen Mitgliedern nur geringe Bezüge. Wem es gelingt, den alltäglichen Gebrauch zu decken und die nächste Spielzeit noch ohne Schulden zu erreichen, der kann von Glück sagen. Was Wunder, daß auch wir damals, trotz der wenig verheißungsvollen Erfahrungen, die wir bereits mit dem finanziellen Unterbau unseres Herrn Prinzipals gesammelt, mangels anderer Aussichten, auf sein Anerbieten eingingen, mit ihm noch

eine sogenannte Nachsaison in Warasdin und Pola, mitzumachen.

Der Abschied von Marburg wurde uns weniger schwer als — den Gläubigern unseres Direktors. Um ihre Teilnahme zu bezeugen, sandten sie am Morgen unserer Abfahrt noch einen Vertreter an den Bahnhof, den Gerichtsvollzieher nämlich, der den zur Mitnahme bestimmten Fundus an Dekorationen und Kostümen mit Beschlag belegte, so daß die Reise in Frage gestellt schien. Welchen diplomatischen Künsten es schließlich doch gelang, das Hindernis zu beseitigen, weiß ich nicht. Genug, wir wurden noch flott und konnten noch am gleichen Tage unsere Gastvorstellungen in W a r a s d i n, der Hauptstadt des kroatisch-slavonischen Komitates gleichen Namens eröffnen.

Das Theater, auf dem Hauptplatz, dem nicht nur sogenannten sondern auch wirklichen Schweinemarkt gelegen, der fast nur von ebenerdigen und einstöckigen, wenig einladend aussehenden Häuschen umgeben ist, stand im überraschend erfreulichen Gegensatz zu seiner Nachbarschaft und ließ auf die Wohlhabenheit der Bewohner schließen. Auch die innere Einrichtung des Zuschauerraumes wie der Bühne verrieten, daß der ganze Bau, der auch einem größeren Gemeinwesen zum Schmuck dienen konnte, neueren Datums war. Wir blieben eine Woche da, aber, trotzdem den ganzen Winter über in dem Hause nicht gespielt worden war, hielt sich der Besuch doch in ziemlich mäßigen Grenzen.

Als der Tag der Abreise heranrückte, eröffnete uns der Direktor, daß er in wichtigen Geschäftsangelegenheiten — es handelte sich angeblich um Uebernahme einer anderen Direktion für den kommenden Winter — verreisen müsse und zwar noch vor Beendigung dieses Gastspiels. Da er in der Schlußvorstellung, einer damals viel gegebenen fran-

zösischen Posse „Niniche", selbst eine Hauptrolle zu spielen hatte, so ersuchte er mich, diese für ihn zu übernehmen. Das war am Tage vorher. Es galt also kein langes Ueberlegen, ich sagte zu, trotzdem ich am Abend dieses Tages noch zu spielen hatte und trotzdem es sich um die beherrschende, ziemlich komplizierte Hauptrolle jenes mir sozusagen unbekannten Stückes handelte — eine Kühnheit, die nur bei dem leichten Sinn und dem unersättlichen Rollenhunger meiner jungen Jahre verständlich war. Ich wandte die halbe Nacht daran, mich mit dem Inhalt des dickleibigen Manuskriptes einigermaßen vertraut zu machen, kam am nächsten Vormittag zur Probe und führte abends dank meinem sicheren Gedächtnis die Rolle auch ziemlich glatt und hemmungslos durch. — Nur einen Augenblick schien mein Glücksstern zu verblassen. Ich hatte auf ein bestimmtes Stichwort die ein Zimmer darstellende Szene zu verlassen. Anstatt aber dazu, wie dies in ähnlichen Fällen üblich, die Türe zu benützen, zog ich es vor, im unrichtigen Moment durch einen auf die Rückwand der Dekoration gemalten Schrank abzugehen, den ich, eben weil er auch zwei Flügeltüren hatte, für den richtigen Ausgang hielt. Das Störendste an der Sache war, daß ich mich dadurch nicht nur mit den Gesetzen in Konflikt brachte, denn jener Schrank war — ein Hauptmoment des ganzen Stückes! — gerichtlich versiegelt, sondern auch die Folgerichtigkeit der weiteren Handlung empfindlich verletzte. Ich überließ es jedoch den wohl etwas verblüfften Zuschauern, die Konsequenzen meiner voreiligen Flucht zu ziehen.

Unser reiselustiger Direktor gab uns scheidend noch einen weiteren, uns belastenden Beweis seines Vertrauens. Uns, das heißt: mir und einem Kollegen,

dem Heldenspieler, unserer Truppe. Während mir die künstlerische Aufsicht übertragen wurde, hatte dieser, ein älterer Mann, dem, vermöge seiner reicheren Erfahrung in derartigen Situationen, die nötige Praxis zuzutrauen war, für die finanziellen (lucus a non lucendo!) Maßnahmen zu sorgen. Jedenfalls war ihm der schwerere Teil beschieden, denn er mußte nicht allein die Mitglieder durch Bezahlung der bei ihren Quartiergebern kontrahierten Schulden auslösen, sondern auch die Kosten der Uebersiedlung des gesamten Personals nach Pola bestreiten und endlich mußte noch eine kleine Wegzehrung auf die ziemlich langwierige Reise für jeden von uns erübrigt werden. — Die Liquidation gelang, sogar mit dem stolzen Resultate, daß jeder von uns noch einen Gulden (!) Bargeld auf die Hand bekam — und unser Thespiskarren rollte weiter!

In Pola, dem österreichischen Kriegshafen, angekommen, erfuhren wir zu unserer Ueberraschung, der Eigentümer des Theaters, in welchem gespielt werden sollte, wolle wegen Abwesenheit unseres Direktors zunächst noch nicht erlauben, daß mit den Vorstellungen begonnen werde. Eine schmerzliche Enttäuschung für uns, denn wir waren auf die zu erwartenden Einnahmen angewiesen. Aber was konnte es helfen? Wir mußten uns also einzurichten suchen, wie es eben ging. — Ich hatte mittlerweile gute Kameradschaft mit unserem Operettentenor geschlossen und so schlenderten wir, nachdem wir uns gemeinsam ein Zimmerchen gemietet, die Quais entlang, erfreuten uns an dem Anblick der im Sonnenglanz vor uns liegenden blauen Adria und ich betrog meinen knurrenden Magen durch den Genuß von Apfelsinen, die ich für den noch aus einigen Kreuzern bestehenden Rest meiner Barschaft er-

stand. „Nur lustig, mit'n Traurigsein richt man nix ... es kann Dir nix g'schehn!" Diese Weisheit des Anzengruberschen Steinklopferhannes machte ich mir als neugebackener Bohême rasch zu eigen, pumpte meinen Stuben- und Schicksalsgenossen, der als Operettentenor über bessere Einkünfte als ich verfügt hatte, um einige Gulden an und harrte gottergeben des Tages, an dem die Wiederaufnahme unserer Vorstellungen die Quelle des Wohlstandes wieder sprudeln machen mußte. Inzwischen aber telegraphierte ich an die uns aufgegebene Adresse unseres Direktors: „Gesellschaft hier subsistenzlos. Bitte um Geldanweisung." Darauf erhielt ich umgehend nachfolgende Antwort: „Selbst ohne Mittel zur Weiterreise. Grüße die Gesellschaft."

Glücklicherweise ließ der Eigentümer des Theaters mit sich reden, wir kamen rascher als befürchtet worden war, wieder ans Spielen — auch ohne unseren Direktor — und also zu Einnahmen, die allabendlich zur Verteilung unter die Mitglieder gelangten. Der Gagetag, im Leben des armen Komödianten bekanntlich ein Wonne- und Freudentag, der übrigens — ein seltsames Naturschauspiel! — selbst die größten „Sterne" leuchten macht, wiederholte sich also wöchentlich siebenmal, die jedesmaligen Ergebnisse aber wurden allabendlich in der heiter-anregenden Gesellschaft österreichischer Marineoffiziere wieder in Umlauf gesetzt.

Um diese Zeit war es, als ich von Dr. August Förster, dem ich schon in Wien durch seinen früher erwähnten Sohn vorgestellt worden war, den Antrag erhielt, nach Leipzig zu kommen. Begreiflich, daß ich mit Freuden annahm.

Die vier Wochen unseres Aufenthalts gingen rasch und ohne wesentliche Störung — auch nicht durch die mittlerweile erfolgte Rückkehr unseres Direktors — zu Ende und so konnte ich mit frohem Ausblick in die nächste Zukunft

die Heimreise antreten, ja dank einem Darlehen meiner Wiener Verwandten sogar per Bahn. So gut ging es nämlich nicht allen meinen Kollegen. Manche von ihnen mußten, wie ich nachträglich erfuhr, mangels des nötigen Reisegeldes sich durch Istrien und die österreichischen Alpenländer singend und musizierend per pedes bis Wien durchfechten.

Damit schloß mein erstes Theaterjahr, zugleich das letzte, das ich an einer kleineren Bühne verlebte. Es hatte mir viel und nützliche Arbeit gebracht: hatte ich doch in 236 Tagen nicht weniger als etwa 200 Mal die Bühne betreten und dabei 106 verschiedene Rollen gespielt, die ich als völliger Anfänger natürlich alle neu erlernen mußte. Aber ich hatte nebenbei, so kurz die Zeit auch war, so manche Erfahrung gesammelt und genügend Gelegenheit gehabt, die Mühseligkeit des Lebens jener Aermsten meiner Kollegen kennen zu lernen, denen nicht immer Mangel an Talent, o nein, oft nur die fehlende Huld des Glückes die Wege zu bessern Bühnen und auskömmlicheren Daseinsbedingungen verschließt. Ich habe später gelegentlich meiner Gastspiele an Provinzbühnen so manchen Sehnsuchtsseufzer bedrängter Herzen vernommen, der — zur Ehre des Schauspielerstandes sei es gesagt! — in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Fälle in erster Linie von dem Verlangen erpreßt war, unter der überlegenen Leitung eines tüchtigen Regisseurs in sorgfältiger Probenarbeit die künstlerischen Kräfte zu stählen, die im hastenden, den leidigen Bedürfnissen des Alltagsgeschäftes angepaßten Frondienste solcher Theater nur zu leicht verkümmern. Wer in das Treiben an solch kleinen und kleinsten Theatern keinen Einblick getan hat, macht sich wohl kaum einen Begriff von dem Quantum Arbeit, das da tagaus tagein geleistet

werden muß. Da das Publikum größtenteils immer dasselbe ist, muß der Spielplan beständig wechseln, auch große Erfolge zugkräftiger Stücke ermöglichen nur wenige Wiederholungen, die Gedächtniskraft der Mitwirkenden, deren Bestand über das Maß des Notwendigsten nicht hinausgeht, wird ständig schwersten Belastungen unterzogen, die an die Nerven die härtesten Anforderungen stellen. An eine wirklich künstlerische Durchdringung des zu verarbeitenden Stoffes kann bei den wenigen, und daher oberflächlichen Proben gar nicht gedacht werden, dazu fehlt es selbst bei Vorhandensein des besten Willens und geistigen Vermögens an Zeit und an körperlicher Widerstandskraft. Je umfangreicher die Rolle, desto schlimmer der Gedächtnisballast und um so empfindlicher, je weniger sie der Eigenart des Darstellers entgegenzukommen scheint. Und andererseits, sagt sie ihm zu und möchte er wie gerne alle Mühe daransetzen, um sein Bestes zu bieten und den Feingehalt der Rolle herauszuholen, so muß er die Arbeit, in der er einige Befriedigung fände, halbgetan im Stiche lassen. Die Zeit der gebotenen Ruhe ist auf ein Minimum beschränkt, denn der Nachmittag bis zur Vorstellung und nicht selten noch ein Teil der Nacht, gehören dem Rollenstudium und — nicht zu vergessen! — bei weiblichen Mitgliedern auch noch der Sorge für die überaus beschwerliche und dazu kostspielige Beschaffung der Garderobe. Da muß geändert, aufgeputzt oder modernisiert werden, um so ein altes Fähnchen noch zur Not gebrauchsfähig zu erhalten, denn die Einkünfte solch armer kleiner Provinzschauspielerin sind meist viel bescheidener als die Ansprüche des lieben Publikums, das oft grausam genug bei Bewertung der künstlerischen Qualitäten der Toilette ein entscheidendes Wort einräumt. — Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn

ich sage: Die Lebensfähigkeit fast aller kleinen Provinztheater wäre in Frage gestellt, wenn die Mitglieder in der Auffassung ihrer Pflichten nicht weit darüber hinausgingen, was ihnen der Wortlaut der Verträge vorschreibt.

* * *

Die zweite Station meiner Lehrjahre: Leipzig, war also erreicht. Schon die Tatsache allein, daß ich so rasch dem zermürbenden Getriebe der kleinen Provinztheater entrückt wurde, war ein Erfolg, der hoch zu bewerten war. Aber dabei ließ es mein Glück nicht bewenden: es brachte mich mit Eins nicht bloß an eine so ansehnliche Bühne, sondern bescherte mir obendrein noch einen Direktor, der von vornherein lebendigsten Anteil an meiner Begabung und ihrer Entwicklung nahm. Dr. August Förster, aus der Laubeschen Schule am Wiener Burgtheater hervorgegangen, ein Mann von gediegenster humanistischer Bildung, war, dem Beispiele seines Meisters folgend, das, was auf den Wegen, welche die Bühnendichtung der letzten Jahrzehnte und, ihren Spuren folgend, auch die Darstellung vielfach eingeschlagen, nur noch selten anzutreffen ist und wir vom Theater kurz: „Wortregisseur" nennen. Das soll heißen: ein Regisseur, der seine Hauptaufgabe darin erblickt, den geistigen Gehalt des Dichtwerkes in möglichst erschöpfender Weise durch die dem Schauspieler vorbehaltenen Ausdrucksmittel des Wortes und der Geberde wiederzugeben, alle anderen Hilfsmittel der Bühne aber, als Dekorationen, Beleuchtung, Kostüme, Komparserie usw. eben nur soweit heranzuziehen, als dies notwendig ist, um die Illusion des Zuschauers nicht zu stören, im äußersten Falle, um sie zu unterstützen. Für den Wortregisseur lebt „im dürren Wort allein das Schöne", die Dekoration und die anderen, nur

auf äußerliche, oberflächliche Sinnenwirkung gerichteten Zutaten der dramatischen Darstellung sollen immer in zweiter Linie stehen, sich nie vordrängen. So sagte mir selbst ein sehr hervorragender Künstler der Dekorationsmalerei: Eine Dekoration, die besonders auffällt, ist falsch, weil zweckwidrig, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Und aus der gleichen Anschauung heraus nannte Laube jene Regisseure, die seiner Meinung nach dem szenischen Beiwerk über Gebühr große Bedeutung einräumten, mit dem ihm eigenen grimmen Humor: Tapeziergehilfen.

Es ist hier wohl nicht der Platz, mich über diese, im Vorstehenden berührte Frage, die schon seit langem Gegenstand lebhafter Diskussion in Fachkreisen ist, des Näheren zu verbreiten. Nur soviel noch, was mich selbst betrifft: Unter den Eindrücken stehend, die ich in meiner Jugend im Wiener Burgtheater empfing, sind meine Ansprüche an die äußerlichen Behelfe der Bühnenwirkung stets die bescheidensten geblieben. Wahr und echt war im alten Wiener Burgtheater das, was von der Bühne herab aus dem Munde großer Schauspieler zu uns sprach, ihre lebendige, warme Kunst ließ Wünschen hinsichtlich der dekorativen oder kostümlichen Ausstattung kaum noch Raum, denn sie vermochte es, die Phantasie des Hörers so zu befruchten, daß dieser sich aus eigener Kraft den Rahmen für das Gemälde schuf, wie ihn stimmungsvoller kein Ausstattungskünstler hervorzaubern könnte. Es steht also für mich fest, und habe ich wiederholt in untrüglicher Weise erfahren, daß starke schauspielerische Persönlichkeiten den Ausstattungsflitterkram leicht entbehrlich machen, während andererseits auch der größte Kostenaufwand, mit bestem künstlerischen Geschmack verwendet, über den Mangel an Verinnerlichung

des Dichtwerkes durch den Darsteller nicht hinwegzutäuschen vermag. Das Richtige dürfte wohl auch hier in der Mitte liegen und, wie gesagt, darin zu suchen sein, daß Alles, was nötig oder nützlich ist, um die Dichtung und ihre Interpreten zu unterstützen, willkommen zu heißen, aber strengstens zu vermeiden wäre, was darüber hinausgehend nicht mehr bloß dem Zwecke der dramatischen Darbietung dienstbar, sondern Selbstzweck sein will.

Es dürfte nach dem Gesagten klar sein, daß ein Regisseur, der diesen Standpunkt der mittleren Linie einnimmt und somit, ohne das äußere Bühnenbild zu vernachlässigen, das Schwergewicht auf das Wort und die mimische Darstellung legt, namentlich für die Heranbildung eines jungen Nachwuchses der geeignete Führer ist und solch ein Regisseur war eben Dr. August Förster. Er verstand es, seine Leute mit dem Geiste des Dichtwerkes zu erfüllen, wo dies nottat. Weit entfernt davon, die künstlerische Individualität in ihrer freien Entfaltung zu behindern, war er vielmehr Anregungen, von welcher Seite immer sie kamen, stets zugänglich, ohne deshalb für seine Autorität fürchten zu müssen. Seine Regieführung war kein Dekretieren, sondern ein Geben und Nehmen, ein fruchtbarer Meinungsaustausch. Daß ich gleich in den ersten Jahren meiner Bühnenlaufbahn, ein noch weiches, bildsames Material, in solche Hände kam, betrachte ich als eine besonders freundliche Fügung des Geschickes. Denn so entging ich der gefährlichen Klippe künstlerischer Zügellosigkeit, an der schon so manches schöne Talent scheiterte, das vorzeitig ganz auf sich gestellt, die notwendige Kontrolle, das Sicherheitsventil gegen das Einreißen der „Manier“ (recte Unmanier) entbehren mußte. Ich kann daher nicht anders als mit den Gefühlen wärmster Dankbarkeit an die unter

Försters Leitung in Leipzig verlebten Jahre zurückdenken, die mir reiche, vielseitige Beschäftigung brachten, mich stufenweise von kleinen zu größeren Aufgaben gelangen ließen und das vor einem Publikum, das nicht immer ganz leicht zu befriedigen war. Denn trotz des ganz außerordentlichen Interesses, das die Leipziger damals — und wohl auch heute noch — an ihrem Theater nahmen, was sich in dem stets regen Zuspruch bekundete, waren seine Direktoren meist nicht gerade auf Rosen gebettet. Je beim Antritt einer neuen Direktion bildeten sich Parteien für und wider, deren Wünsche und Beschwerden in der Presse lebhaftesten Widerhall fanden, ja oft sogar zu lauten, tumultuarischen Kundgebungen im Theater selbst führten. Theaterskandale gehörten, möchte man sagen, zu den ständigen Einrichtungen. So war es schon den Vorgängern Försters: Witte, Heinrich Laube, Friedrich Haase ergangen, so ging es auch Förster und seinem Direktionskollegen von der Oper, Angelo Neumann. Dafür sorgte damals unter anderem auch ein Verein der sogenannten „Theaterfreunde", der bei besonders festlichen Anlässen in corpore im Theater erschien und auf dem ad hoc mitgebrachten Hausschlüssel das Spiel kritisch zu begleiten liebte, notabene: im Schutze des verdunkelten Zuschauerraumes. Unter dieser Kampfstimmung gegen die Direktion hatten natürlich bisweilen auch die Mitglieder zu leiden. So erinnere ich mich, daß ich gleich im ersten Engagementsjahre einmal in der Rolle des Gianettino Doria im Schillerschen Fiesko, als ich, nach einer Hauptszene dem wiederholten, wärmsten Hervorrufe Folge leistend, vor den Vorhang trat, jedesmal mit heftigem Zischen empfangen wurde. Indes, was wollten solche kleine Unebenheiten sagen? Wir kannten die Ursachen und nahmen sie daher nicht allzu ernsthaft. Im

Uebrigen lebte sichs doch recht nett im Theater selbst, wo rege künstlerische Arbeit geleistet wurde und außerhalb im Verkehr mit den Kollegen, zu denen sämtlich ich gute Beziehungen hatte und unter denen sich auch Otto Sommerstorff befand, mein Schicksalsgenosse von der Wiener Studentenvorstellung her, der sich in Leipzig seine schauspielerischen Sporen verdiente. Endlich aber seien auch nicht vergessen die vielen anregenden Stunden, die mir mit anderen jungen Kollegen zusammen in der behaglichen Häuslichkeit Försters zu verbringen vergönnt war. Leider wurden diese in der zweiten Hälfte meines Leipziger Engagements spärlicher, da Förster durch die erwähnte feindselige Stellungnahme des Leipziger Publikums immer häufiger Veranlassung nahm, Leipzig fernzubleiben.

Das Ergebnis der drei Leipziger Jahre war für mich jedenfalls ein sehr günstiges, ich habe mir, von einem kleinen Provinztheater herkommend und zunächst nur in untergeordneten Aufgaben beschäftigt, doch allmählich im Laufe dieser Zeit eine künstlerische Zensur erworben, die mich in den Stand setzte, nach einer ersten Stellung an einem guten Theater Umschau zu halten. Denn daß in Leipzig nicht mehr unseres Bleibens sein würde, war von dem Augenblicke an selbstverständlich, als es feststand, daß sich ein Wechsel in der Direktion vollziehen werde. Mit Ende Juni 1882 löste sich denn auch die Gesamtheit des Förster-Neumannschen Personals auf und zerstreute sich nach allen Richtungen. In der Rolle des Mephisto (Faust, 1. Teil) verabschiedete ich mich von der Bühne des Neuen Theaters, an die mich nur einmal noch unter der folgenden Direktion Staegemann ein kurzes Gastspiel zurückführte. Der Abschied wurde mir dadurch erleichtert, daß ich am Stadttheater in Hamburg-Altona unter der Direktion

Pollini eine Stelle als erster Charakterdarsteller gefunden hatte, die mir gute Aussicht zu bieten schien, weshalb ich mich auf 3 Jahre dieser Bühne verpflichtete.

* * *

Ein neuer Engagementsabschluß ist, ähnlich wie die Eingehung einer Ehe, ein Griff in den Loostopf: „Ob Glück ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende". In Hamburg brauchte ich freilich nicht auf das Ende zu warten, um zu wissen, woran ich war.

Der damalige Direktor der Vereinigten Stadttheater Hamburg-Altona, ein gewiegter und gewitzter Theaterleiter, war, bevor er seinen Thron als Theatergewaltiger Hamburgs bestieg, längere Zeit als Impresario hervorragender Opernkräfte tätig gewesen. Was Wunder, daß der Oper, die er gründlich kannte und der er seine besten Erfolge zu verdanken gehabt, auch seine besondere Vorliebe gehörte. So kam es, daß Hamburg denn auch wirklich über ein glänzendes Opernensemble verfügte und die Sänger hinwiederum sich einer Steigerung ihrer Einkünfte zu erfreuen hatten, wie sie bis dahin in Deutschland wenigstens unbekannt war. Auf diesem Gebiete hatte seine Geschäftsführung unleugbar großen Zug. Würde im Reiche der Oper irgendwo ein Name rühmend genannt, so ruhte Pollini nicht, bis dieser Stern auch am Hamburger Theaterhimmel strahlte, mochte es kosten was es wollte. Dieser Aufwand an Mühe und Kosten machte sich freilich auch belohnt, das Publikum füllte allabendlich die weiten Räume des Hamburger Theaters, das sozusagen der Oper allein vorbehalten war und nur ausnahmsweise seine Pforten auch dem Schauspiel öffnete. Dieses blieb in der Hauptsache auf Altona angewiesen. Schon darin allein bekundete

sich die untergeordnete Bedeutung, die dem rezitierenden Drama eingeräumt war. Für Pollini war dieses wohl nur eine Last, die er widerwillig, und weil ihn eben seine Vertragspflichten dazu zwangen, trug; hätte er darin völlig freie Hand gehabt, ich bin sicher, er hätte am liebsten das Schauspiel ganz abgeschafft. Es war ganz natürlich, daß das Schauspiel nicht die ruhig-methodische Pflege fand, die es braucht, um künstlerische Werte zu schaffen. Für solche zielbewußte, planmäßige Arbeit, deren Früchte nur langsam reifen können, war Pollini nicht der Mann, er war auch in der Kunst ein Großkaufmann, der vor großen Risken nicht scheuend mit großen Umsätzen und großen Gewinnen zu rechnen liebte, der Gewinnsaldo allein war der Pegel, nach dem sich das Interesse der Direktion richtete. Stand er hoch, so leuchtete unter Umständen sogar dem Schauspiel ein Sonnenstrahl ihrer Gunst. So erzählte man sich damals von einer um mehrere Jahre zurückliegenden kurzen Epoche, in welcher der spekulative Genius dieses Kunstinstitutes drei hervorragende Künstler, Ludwig Barnay, Siegwart Friedmann und Franziska Ellmenreich, zusammengeführt hatte, deren Namen der Theaterkasse gesteigerte Einnahmen und damit dem Ansehen des Schauspiels, solange diese dauerten, eine Hochkonjunktur brachten. Sonst aber wurde, wie gesagt, das Schauspiel als quantité négligeable betrachtet und danach im intimen künstlerischen Betriebe sowohl wie auch geschäftlich behandelt.

Zur Illustration mag hier ein Vorkommnis dienen, das ich, wenn ich es nicht selbst als Augen- und Ohrenzeuge erlebt hätte, nur als Anekdote gelten ließe. — Für die Sonntag-Abende in Altona hatte sich damals die kuriose Sitte eingebürgert, in einer und derselben Vorstellung zwei Stücke zu geben, deren jedes für sich allein genügt hätte,

den Abend zu füllen. 8 bis 10 Akte an einem Abend waren keine Seltenheit. Der Zweck dieser Maßnahme, den Besuch zu steigern, wurde allerdings voll erreicht, aber weniger gut gelang es, durch die Quantität des Gebotenen zu ersetzen, was ihm an Qualität abging, denn die Gebelaune der zu solchem Robot verurteilten Darsteller nahm von Akt zu Akt ab. Und andererseits war auch das Publikum solchem Massenkonsum nicht gewachsen: die Augen des Hungrigen sind oft weiter als der Magen. So geschah es des öfteren, daß in der zweiten Hälfte des Abends, der begreiflicherweise lange über die gewöhnliche Theaterzeit währte, sich die Zuschauerbänke zu leeren begannen. An einem solchen Abend erschien Pollini auf der Bühne des Altonaer Theaters. Die Zeit war bereits sehr vorgerückt, das Ende der Vorstellung aber noch lange nicht zu erwarten. Darüber halb ärgerlich, halb belustigt, kam Pollini auf den karnevallstollen Einfall, den Schluß der Vorstellung dadurch herbeizuführen, daß er dem zur Bedienung des Vorhanges bestellten Arbeiter mitten im Akte den Befehl gab, den Vorhang fallen zu lassen. Das geschah. Man stelle sich die Verblüfftheit des noch anwesenden Publikums vor und die Entrüstung der beteiligten Schauspieler, als sie erfuhren, wem sie diese höchst „ulkige" Ueberraschung zu danken hatten. Nach kurzer Pause hob sich der Vorhang wieder und das Spiel nahm seinen Fortgang. —

Warum ich diesen an sich unbedeutenden Vorfall erzähle? Nur um darzutun, mit welchen Empfindungen der Leiter des Theaters dem Schauspiel gegenüberstand und dementsprechend war auch die Pietät, mit der von den untergeordneten Stellen der künstlerische Betrieb in Rollenbesetzung und Probenvorbereitung gehandhabt

wurde. Es kam nur darauf an, daß die nötige Anzahl Vorstellungen zu Wege gebracht wurde, das Wie? war gleichgültig. Natürlich litt unter solchen Verhältnissen der künstlerische Gesamtgeist empfindlichen Schaden, ja auch das Gefühl kollegialer Zusammengehörigkeit und die kameradschaftlichen Beziehungen der Mitglieder untereinander wurden dadurch ungünstig beeinflußt. Nach jeder Richtung also traf ich hier Zustände an, die mich nicht froh werden ließen und mir bald Klarheit gaben, daß hier mein Weizen nicht blühe und so erbat ich meine Entlassung aus dem Verbande, die mir denn auch glücklich bewilligt wurde, so daß ich schon nach einem Jahre die drückende Fessel dieses Vertrages abschütteln konnte.

Das einzig positive, aber dafür um so bedeutungsvollere Resultat meines Hamburger Engagements war die Bekanntschaft mit einer jungen Kollegin und Landsmännin, Fräulein Anna Schmiedt. Auch sie verließ aus den gleichen Gründen wie ich mit Schluß dieses ersten Jahres Hamburg und trat ein Engagement am Hoftheater in Kassel an. Aber unsere Beziehungen blieben aufrecht und führten wenige Jahre später zum Abschluß unserer Ehe, deren harmonischer Verlauf durch nunmehr schon 33 Jahre uns die Erinnerung an Hamburg — trotz alledem! — zu einer gesegneten macht.

* * *

Herbst 1883: Ein anderes Bild! Deutsches Theater in Moskau, Direktor Georg Paradies.

Los von Hamburg! Das war vor allem die Parole gewesen, unter der ich auf die Suche nach einer neuen Stellung ging und so nahm ich, ohne mich lange zu besinnen, das Anerbieten an, als erster Charakterdarsteller und Regisseur

Max Pohl als König Lear.

an das Deutsche Theater in Moskau zu gehen. Mitbestimmend war dabei freilich auch die günstige Gelegenheit, ein fremdes Land kennen zu lernen.

Während in Petersburg ständig deutsche Theatervorstellungen schon seit langem neben den besonders bevorzugten Aufführungen französischer Gesellschaften im Kaiserlichen Theater, also unter den Augen und unter Billigung des regierenden Kaiserhauses stattfanden und stets sowohl bei den zahlreichen Deutschen der Residenz wie bei den deutsch sprechenden Russen, die ja in allen höheren Gesellschaftskreisen zu finden waren, auf lebhafteste Teilnahme rechnen konnten, hatte meines Wissens bis dahin nie ein deutsches Theaterunternehmen in Moskau Fuß gefaßt. Im Winter 1882/83 wurde der erste Versuch gemacht, der so glücklich ausfiel, daß sich Direktor Paradies zur Fortsetzung wohl veranlaßt sehen durfte. Das Personal, bis dahin nur für leichtere Lustspiele geeignet, wurde verstärkt und der Spielplan auch nach der Seite des klassischen Dramas hin erweitert. Just dieses letztere war es, das dem Theater seine meisten und fleißigsten Besucher zuführte, aber diese Besucher gehörten nur zum geringeren Teil der dortigen deutschen Kolonie an, in der die intellektuellen Elemente nicht die Mehrzahl waren. Sie bestand wohl vornehmlich aus Kaufleuten, denen Rücksichten auf den Erwerb es zum Gebot zu machen schienen, sich möglichst rasch ihrer neuen Umgebung zu assimilieren und darin unterzutauchen unter Verzicht auf ihre nationale Eigenart — ein Vorgang, dem man im Gegensatz zu den Angehörigen anderer Nationen bekanntlich und leider sehr häufig bei den Deutschen im Ausland begegnete. Das Stammpublikum unserer Vorstellungen, namentlich klassischer oder sonst literarisch bemerkenswerter Werke bildeten die

Russen. So brachten wir von Schiller: Die Räuber, Kabale und Liebe, Maria Stuart, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, den Goetheschen Faust, Lessings Nathan der Weise, von Shakespeare: Romeo und Julia, Hamlet, König Lear, Kaufmann von Venedig, Richard III., Othello zur Aufführung neben einer Reihe gangbarster Schau- und Lustspiele deutscher oder französischer Herkunft. Endlich erschien sogar die Operette und Posse auf dem Spielplan und hervorragende Vertreter deutscher Schauspielkunst wie Ernst Possart, Adolf Sonnenthal und Felix Schweighofer erfreuten sich voller Häuser und ungemessener Ovationen seitens eines andächtig lauschenden und höchst begeisterungsfähigen Publikums. An dieser ersten Vorbedingung für das Gedeihen des Unternehmens fehlte es also sicherlich nicht und zumal damals in Rußland noch kein dem Deutschtum widriger Wind wehte, so waren die Aussichten auch für die Zukunft Gutes verheißend. Leider war Paradies nicht der richtige Mann, die Sachlage auszunützen und damit zugleich die Mission zu erfüllen, die ihm geworden wäre: deutschem Wesen und deutscher Kunst eine würdige Heimstätte auf fremdem Boden zu bereiten. Im Grunde ein gutherziger Mensch, für uns Mitglieder der denkbar liebenswürdigste Chef, aber es fehlte ihm jeder sittliche Ernst. Es gab für seine Genußsucht, seine abenteuerlichen Gelüste keine Hemmungen. Der Spieltisch und vor allem die Weiber hatten es ihm angetan, namentlich in letzterer Hinsicht ging er soweit, in sorglosester Weise die Grenzen zu überschreiten, die ihm durch seine Stellung gezogen waren. Er verwirkte dadurch nicht nur jeden Anspruch auf die Achtung seitens seiner Mitglieder, sondern erregte auch Aergernis in der Stadt, namentlich in den tonangebenden offiziellen Kreisen der deutschen Kolonie, und so war es wohl

nicht zuletzt auf seine Schuld zurückzuführen, daß im folgenden Jahre, wie mir nachträglich erzählt wurde, das deutsche Theater nur noch ein kümmerliches Dasein fristete und endlich ganz einging.

Alles überschlagen hatte indes der eine Winter, den ich in Moskau verlebte, Alles gehalten, was ich mir von ihm versprochen hatte. Ich hatte als Schauspieler und Regisseur anstrengende aber anregende Beschäftigung gefunden, die mir doch noch einige Muße ließ, um die hochinteressante Stadt, das Herz von Alt-Rußland, soweit kennen zu lernen, als es mir in so kurzer Zeit und ohne Kenntnis der Landessprache möglich war. Durch gelegentliche Ausflüge nach Strelna, dem luxuriösen Treffpunkte der eleganten Welt und andere Ueberlandfahrten, die wir wohlverpackt in behaglicher Troika unternahmen, genossen wir die Freuden des russischen Winters und gegen Ende März wurde uns noch die angenehme Abwechslung, mit Adolf Sonnenthal als Gast eine Exkursion nach Petersburg zu machen, wo wir im Theater Lommatsch im Hotel Demuth eine Reihe von Vorstellungen absolvierten. Nach Moskau zurückgekehrt erhielt ich und zwar jedenfalls auf Veranlassung von Dr. August Förster und Siegwart Friedmann, welch letzterer mich ebenfalls in Leipzig gelegentlich seines dortigen Gastspiels kennen gelernt hatte, die Einladung zum Gastspiel an dem im Herbst 1883 neugegründeten Deutschen Theater in Berlin, dem sie als Sozietäre angehörten. Ich brauche wohl kaum zu versichern, wie schnell und gern ich diesem neuen Liebeswink des Schicksals folgte und ohne gegen das Gute, das ich in Moskau erfahren, undankbar zu erscheinen, darf ich doch versichern, daß ich ziemlich erleichtert wieder aufatmete, als

ich auf dem Wege nach Berlin die russische Grenze wieder hinter mir hatte.

* * *

Just, da ich diese Zeilen niederschreibe, jährt sich zum 35. Male der Tag, an dem ich in Berlin ankam — ein Gedenktag erster Ordnung für mich und heute im Rückblick auf die zurückgelegte Wegstrecke wohl ein glückbringender Tag zu nennen, dessen ich mich mit besonderem Dank gegen das Geschick erinnere, das mich so gut geführt. Ein zweimaliges Gastspiel als Perin in Moretos „Donna Diana" und Franz Moor hatte für mich den erfreulichen Erfolg, daß ich Mitglied des Deutschen Theaters wurde und sofort in den Verband dieser Bühne trat. Der Augenblick, da ich hierher kam, war wohl ein außerordentlich günstiger: die Stadt Berlin nach dem Erfolge des deutsch-französischen Krieges in raschem Wachstum und täglich deutlicher werdendem Aufschwunge begriffen, eine hoffnungsfreudige Blütezeit auf allen Gebieten des materiellen wie geistigen Lebens. Ließ sich wohl ein besseres Fahrwasser denken für das neue Unternehmen des Deutschen Theaters, dessen glückliche Fahrt für uns Alle, die wir in seines Glückes Schiff gestiegen, von vitaler Bedeutung war? Und wie sah es mit der Bemannung aus?

An der Spitze Adolf Larronge, der als Musiker und Theaterkapellmeister beginnend, dann als Musikreferent, später als Theaterleiter und Bühnenschriftsteller das Theater von Grund auf kennen gelernt hatte und allen Erfordernissen gewachsen war, welche an die Leitung eines solchen hauptstädtischen Theaterunternehmens in künstlerischer, organisatorischer und kaufmännischer Hinsicht zu stellen sind. Dabei ein Mann von einfachen, fast rustikal zu nennenden Sitten, jedem großsprecherischen, komö-

diantenhaften Getue abhold. Im geschäftlichen Verkehr hatte er einen kaufmännischen, großen Zug und war er von wohltuender Zuverlässigkeit. Sein Wort war Ja, ja, Nein, nein. Als Regisseur widmete er seine Hauptkraft dem modernen Schau- und Lustspiele, aber auch seine Inszenierungen klassischer Werke, von denen ich nur beispielsweise hervorheben möchte: Kätchen von Heilbronn, Götz von Berlichingen, Hamlet, Faust, 1. Teil und die von ihm geschaffene Bearbeitung des 2. Teiles, die er Fausts Tod nannte, u. a. m. brachten ihm und dem Theater große, nachhaltige Erfolge. Als Theaterpraktiker ersten Ranges verstand er es ganz besonders, sich dem Schauspieler in dessen künstlerischer Umgangssprache, wenn ich es so nennen darf, sofort klar verständlich zu machen. An Stelle langatmiger, nicht selten unklarer und unfruchtbarer Theorie, wie sie so manchem der übelberüchtigten sogenannten „literarischen Regisseure" eigen ist, wußte er, obwohl er selbst nie ausübender Schauspieler gewesen war, doch durch Ton und Geberde dem Schauspieler die geeigneten Mittel an die Hand zu geben, durch die er dem Verständnis einer Situation oder auch der ganzen darzustellenden Figur näher gebracht wurde, oder, wo dies nottat, wandte er auch das kleinkalibrige, aber sicher treffende Geschoß der Persifflage an, um irrtümliche Anschauungen zu zerstören. Ich erinnere mich, daß er bei den Proben zum Hauptmannschen „Kollege Crampton" Georg Engels die Titelrolle, mit der dieser anfänglich noch nicht viel anzufangen wußte und der er daher ziemlich fremd gegenüberstand, so einleuchtend und so lange vorspielte, bis das Dunkel gelichtet war, und die nachschaffende Gestaltungskraft des genialen Komikers und Menschendarstellers feierte gerade mit dieser Gestalt einen Triumph wie kaum je zuvor mit einer anderen.

Aber wohlgemerkt, andererseits ging Larronge als Regisseur nie soweit, seine Auffassung um jeden Preis durchsetzen zu wollen, er ließ auch gerne jede andere Meinung, selbst da, wo er sie nicht zur eigenen machen konnte, gelten, sofern sie nur an sich ihm nicht ganz unbegründet erschien. Das durfte ich sogar einmal selbst erfahren: Wir probierten Hamlet, worin mir die Rolle des König Claudius zugefallen war. Beim Studium derselben und als Leitfaden für deren Charakterisierung hatte ich mich an das Hamletsche, auf den König gemünzte Wort gehalten, lautend: „daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein". Demgemäß spielte ich diesen gekrönten Königs- und Brudermörder nicht, wie dies bis dahin vielfach üblich gewesen sein mochte, als brutalen Gewaltmenschen, sondern im Gegenteil mit dem Tone zärtlichster Liebe für seine und seines gemeuchelten Bruders Gattin und unter der Maske wärmster väterlicher Fürsorge für Hamlet, unter welcher er seine Angst vor dessen Rache für den ermordeten Vater und sein schlechtes Gewissen heuchlerisch zu verbergen bemüht ist. Nachdem ich etwa zwei Akte probiert hatte, kam Larronge und sagte mir, er sei mit meiner Auffassung, die ihm völlig neu sei, gar nicht einverstanden. Ich bat ihn, mich vorläufig die Rolle in meiner Weise bis zum Ende durchführen zu lassen, und er willigte ein. Einige Tage später erfuhr ich durch Dr. Förster, Larronge habe ihm mitgeteilt, er könne sich zwar mit meiner Auffassung der Königsrolle, die ihn höchlichst überrascht habe, noch nicht ganz befreunden, aber nichtsdestoweniger finde er meine Skizze der Neugestaltung interessant genug, um ihrer Ausführung nicht entgegentreten zu können. Der Erfolg des Abends, der mir Recht gab, lohnte zugleich die Selbstlosigkeit und unbefangene Würdigung, die ein Mann

von der bewährten Autorität Larronges der Meinung eines jungen, damals noch ungenannten und ungekannten Mitgliedes seiner Bühne entgegengebracht.

Um ihn hatte sich eine Reihe klangvoller, in der Theaterwelt bestbeleumundeter Namen versammelt, von denen freilich manche, wie Ernst Possart, schon vor dem Inslebentreten der neuen Bühne sich wieder zurückgezogen, andere aber, wie Friedrich Haase und Ludwig Barnay, bald nach der Eröffnung in Unfrieden aus der Gesellschaft schieden, so daß nur noch Förster und Friedmann als Sozietäre zurückblieben. Die üblen Prognosen, die wir natürlich an die vorzeitige Fahnenflucht der obengenannten Bühnenmatadore geknüpft wurden und die von vornherein schon unberechtigt waren, weil die Schwarzseher den Wert solcher Wandersterne für ein geordnetes, theatralisches Gemeinwesen völlig verkannten und überschätzten, bewahrheiteten sich in keiner Weise. Im Gegenteil erst dann, als diese etwas schwierigen Amputationen vollzogen waren, gesundete das Theater, das in der ersten Zeit Gefahr lief, unter gewissen zentrifugalen Sonderbestrebungen ernstlichen Schaden zu nehmen. Förster und Friedmann, beide unter dem Einfluß Laubescher Doktrin stehend und von der Notwendigkeit der Unterordnung unter den gemeinsamen Kunstzweck (und zwar nicht allein für andere, sondern auch für sich selbst!) überzeugt, waren, der Erstere namentlich als Regisseur, der Letztere als Schauspieler, wertvolle Stützen des Unternehmens und seiner Leitung. Zu diesen gesellte sich eine Schar teils in der Vollreife stehender, teils werdender künstlerischer Potenzen männlichen wie weiblichen Geschlechts und, was diese Künstlertruppe auszeichnete, war, — und ich möchte das ganz besonders betonen — daß sie über vortreffliche Kräfte auch für zweite Rollen verfügte.

Ich glaube, jeder intime Kenner und Freund des Theaters wird mit mir darin übereinstimmen, daß der Wert der künstlerischen Gesamtleistung einer Bühne durchaus nicht entscheidend von ihren sogenannten Koryphäen bestimmt wird. Selbstverständlich muß von jeder Bühne, die auf ernste Beachtung Anspruch erheben will, erwartet werden, daß sie geeignete Vertreter für erste Rollen hat, aber dabei darf sie nicht stehen bleiben. Die harmonische Ausgestaltung des Kunstwerkes ist die wichtigste Forderung; diese darf und muß gestellt werden von dem Dichter, seinem Publikum und endlich — aber nicht zuletzt — auch von den darstellenden Künstlern selbst. Für diese und namentlich für die Darsteller erster Rollen, muß es künstlerische Herzenssache sein, daß eine durchgängig vollwertige Besetzung aller Fächer den Unterbau konsolidiere, auf dem das Kunstganze sich erheben soll. Nur völliges Verkennen des Wesens und Zweckes unserer Kunstübung oder virtuosenhafte Selbstsucht, der auf einsamer, kahler Höhe am wohlsten ist, wo sie keinen Vergleich zu scheuen hat, wird dieses Postulat unerfüllt lassen. In unseren Tagen fortschreitender Demokratisierung auch auf rein künstlerischen Gebieten, ist diese Anschauung schon größtenteils zur herrschenden geworden, in den Tagen der Gründung des Deutschen Theaters aber war sie es noch nicht in dem Maße und die Persönlichkeiten mancher Sozietäre, die zugleich Schauspieler und als solche schon durch vieljährige Gastspieltätigkeit der Anpassung an die stabilen Verhältnisse eines geordneten Betriebes entwöhnt waren, bildeten, wie gesagt, eine ernste Gefahr für die künstlerische Physiognomie des neuen Unternehmens; denn allzugroße Nachgiebigkeit gegenüber partikularistischen Tendenzen konnte leicht zu der Katastrophe eines sogenannten Startheaters

führen, was soviel bedeutet, wie den unvermeidlichen Zusammenbruch aller rein künstlerischen Einheitsbestrebungen. Jedoch dieser Gefahr entging das Deutsche Theater, wie wir gesehen haben, und das trotz des Vorhandenseins ganz hervorragender Individualitäten. Diese fanden sich eben im Dienste der künstlerischen Gesamtidee stets zusammen. Das einigende Band war die Lust am gemeinsamen Werke und diese Lust war stets rege, nicht nur in der vorgeschriebenen Probenzeit. Sie begleitete uns überall hin, sie würzte unsere Mußestunden, da eben die gemeinsame Arbeit unsere höchste gemeinsame Freude war. Um nur ein Beispiel anzuführen: Wir studierten — es war gleich in den ersten Jahren des Deutschen Theaters — den Wilhelm Tell. Die Vorproben hatten eben begonnen, Josef Kainz war Melchthal. Anläßlich eines abendlichen Besuches, den ich ihm machte, — er wohnte damals mit Otto Sommerstorff zusammen in der Luisenstraße — kam die Rede sehr bald auf die bevorstehende Arbeit, von der sein Geist, allem Neuen stets mit besonderer Lebhaftigkeit zugewandt, ganz erfüllt war. Wir ergingen uns in Erörterungen über die Schwierigkeit, die gerade die Schillersche Diktion dem Schauspieler bereitet, die außerordentliche Schwierigkeit, seine Gestalten in ihrem innersten Kern zu fassen, ich möchte sagen: ihr Knochengerüst bloßzulegen, ohne doch dabei die formenschöne Rundung des umgebenden, blühenden Fleisches zu verletzen, ohne der Melodie und dem Rhythmus der Sprache Abbruch zu tun. Nur wer beide Forderungen erfüllt, kann sich rühmen, ein vollwertiger Schillerspieler zu sein. In dieser Meinung begegneten wir uns und um sie gleich praktisch zu illustrieren, spielte mir Kainz die ganze Szene Melchthals mit Stauffacher und Walther Fürst am Schluß des 1. Aktes vor, und ich kann sagen, diese

Improvisation, der beizuwohnen mir allein vergönnt war, gehörte mit zu den stärksten Eindrücken, die ich je von Kainz empfing, war eine so restlos schöne und erschütternde Wiedergabe dieses dichterischen Prunkstückes, wie er sie in gleich frischer Ursprünglichkeit meines Erinnerns auch in den öffentlichen Aufführungen kaum je wieder erreicht, aber gewiß nicht übertroffen hat.

Die Freude an der Arbeit und das Gefühl der Zusammengehörigkeit, sie schufen aus unserem Kunstkörper ein kleines demokratisches Gemeinwesen und das Mitbestimmungsrecht, um das heute soviel geredet und gestritten wird, es war bei uns schon damals in künstlerischen Dingen ganz von selbst da als notwendiges Ergebnis der geistigen Solidarität, welche die Leitung und die Angestellten unseres Betriebes umfaßte. Da gab es keine Vorgesetzten und keine Untergebenen im strengen Wortsinn, nur besseres Können und reifere Erfahrung bezeichneten die gerne respektierten Rangunterschiede. Ob es die Inszenierung eines Werkes oder die Darstellung der einzelnen Rollen betraf, jeder fühlte sich berechtigt, seine Meinung zu äußern und keinem der unmittelbar Beteiligten wäre es je eingefallen, dies als unberufene Einmischung anzusehen, niemand fühlte sich zu gut oder zu hoch stehend, um nicht Anregungen oder Ausstellungen, von wem immer sie kamen, vorurteilslos zu prüfen. „Probieren geht über Studieren" hieß es in jedem solchen Falle. Nur in einer Gemeinschaft, in deren Teilen der Zug zum Ganzen lebendig ist, war ein Vorfall wie der nachfolgende möglich:

Ein Stück sollte gegeben werden und war bereits bis zur Generalprobe gediehen. Die führende Rolle hatte ein älterer, hervorragender Künstler inne, der sich höchster Wertschätzung bei Publikum und Presse wie bei uns allen

erfreute. Schon während der vorbereitenden Proben hatten sich bei dem Regisseur der Vorstellung und den Mitspielern Bedenken geregt, ob die Rolle auch der Eigenart des Darstellers zusage. Die Zweifel verstärkten sich von Probe zu Probe und verdichteten sich endlich zu dem Entschluß der Direktion, die Vorstellung abzusetzen und mit einem anderen Darsteller die Proben wieder von vorn zu beginnen. Dies geschah. und nicht allein zum Vorteil des Ganzen, sondern auch zu Nutz und Frommen jenes Künstlers, der auch unschwer davon zu überzeugen war, daß diese Maßnahme ihn vor einem mehr als wahrscheinlichen Fiasko bewahre. Sie hinterließ deshalb keinen kränkenden Stachel in seiner Seele, zumal er das Bewußtsein haben konnte, bei der Kollegenschaft dadurch nichts an seinem Kredit eingebüßt zu haben.

Ein anderes Beispiel, das mich selbst angeht, und das ich darum in besonders dankbarer Erinnerung festgehalten habe:

Es handelte sich um die Besetzung der Rolle des Wurzelsepp im Anzengruberschen „Pfarrer von Kirchfeld". Friedmann, der als Sozietär sozusagen an der Schüssel saß, und diese reichlich lohnende Rolle, für die er überdies alle Qualitäten mitbrachte, ohne weiteres beanspruchen durfte, gab den (notabene spontanen, nicht etwa durch mich veranlaßten) Vorstellungen seiner Sozietätskollegen nach, welche meinten, man müsse auch die jüngeren Mitglieder und die Erhaltung ihrer Arbeitsfreudigkeit berücksichtigen und er möge daher zu meinen Gunsten auf diese Rolle Verzicht leisten. Nicht genug daran, daß er damit einen sicheren Erfolg aus der Hand gab, er freute sich sogar aufrichtig und neidlos mit mir des Erfolges, den ich zu erringen das Glück hatte. Sicherlich ein Beweis von

Kollegialität und Uneigennützigkeit, den in seiner ganzen Größe zu würdigen vielleicht nur Schauspieler imstande sind und für den ich dem bereits dahingeschiedenen Freunde noch übers Grab hinaus erkenntlich bin.

Ja, es war ein wahrhaft ideales Zusammenwirken und das alle Teilnehmer zur Entfaltung ihrer höchsten Kräfte ermutigte und befähigte, also ein Nährboden für einen in der Entwicklung begriffenen jungen Künstler, wie ich ihn ergiebiger nicht wünschen könnte. Frei von jeder Hemmung, getragen von dem wohlwollendsten Interesse der drei Leiter des Instituts gelang es mir in kurzer Zeit, die beifällige Aufmerksamkeit der Presse und des Publikums auf mich zu ziehen. Ich brauche nur darauf hinzuweisen, daß mir schon in den ersten Jahren neben manchen anderen verantwortungsvollen Rollen der klassischen und modernen Literatur auch Gestalten anvertraut wurden, die den höchsten Aufgaben unserer Kunst beizuzählen sind, wie: König Lear, Macbeth, Mephisto, König Philipp, im Lessingschen Nathan der Weise: der Klosterbruder und später sogar die Titelfigur, Der Richter von Zalamea, ferner von Anzengruber außer dem „Wurzelsepp“ noch der „Grillhofer“ im „G'wissenswurm“, Konsul Bernick in Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ u. dergl. mehr, um darzutun, was diese Jahre für mich an künstlerischem Wachstum bedeutet haben. Und nicht für mich allein! Junge, bis dahin unbekannte Talente wie: Agnes Sorma, Otto Sommerstorff und dessen nachmalige Gattin Teresina Geßner wurden bald ausgesprochene Lieblinge des Stammpublikums und bereits bewährte, geniale Begabungen wie die einer Hedwig Niemann-Raabe, eines Josef Kainz, eines Georg Engels u. a. m. konnten hier im hellsten Lichte erstrahlen und mit dem Ruhme ihres Namens auch den des Deutschen

Theaters als Pflanzstätte echter Schauspielkunst erhöhen. Denn wer je als Schauspieler auf den Brettern gestanden, wird mir bezeugen, daß die Kraft eines überragenden schauspielerischen Talentes nicht nur den Zuschauer trifft. Ihre erste, unmittelbare und fortzeugende Wirkung löst sie beim Mitspieler aus, indem sie seinen schauspielerischen Pulsschlag belebt und beflügelt, vorausgesetzt natürlich, daß von dem Gewordenen zu dem Werdenden gewisse geistige Brücken hinüberführen, die ein Hinüber und Herüber, einen wechselseitigen Austausch von Gedanken und Empfindungen ermöglichen.

Leider trifft diese Voraussetzung nicht immer zu. Das Wort Talleyrands, die Sprache sei dazu da, die Gedanken zu verbergen, fand ich in gewissem Sinne auch bei manchen Schauspielern bestätigt, mitunter selbst bei solchen, „die ich von anderen habe preisen hören, und das höchlich". Sie brachten wohl ihre Reden und Gegenreden, wie sie in der Rolle geschrieben standen, und brachten sie sogar mit der Wirkung, welche durch alle Mittel geschulter Technik zu erzielen ist, aber sie sprachen, geistig genommen, nicht mit und zu ihrem Partner, sie sprachen an ihm vorbei, sie antworteten ihm nicht und gaben ihm keine Gelegenheit, seinerseits zu antworten. Hinwiederum sind mir andere begegnet, mit denen ich sofort und dauernd geistige Fühlung hatte, die mir durch ihr Schweigen mehr sagten, als jene durch die längsten Reden, denen ich sozusagen vom Gesicht ablesen konnte, was und in welcher Weise ich zu erwidern hatte.

Ich brauche den Vorwurf der Ruhmredigkeit für die „gute, alte Zeit" nicht zu fürchten, wenn ich sage, daß die 10 Jahre, die ich am Deutschen Theater verlebt, mir in meiner bisherigen mehr als 40 jährigen Laufbahn die

reichste und reinste künstlerische Ausbeute gebracht haben. Hand in Hand damit gingen die angenehmsten gesellschaftlichen Beziehungen zu unseren drei Chefs sowie der gut kameradschaftliche Ton der Kollegenschaft untereinander und um das schöne Ganze würdig zu krönen, bescherte mir Göttin Fortuna noch als Extragratifikation, daß sie in meiner schon von Hamburg her mir bereits innig befreundeten jungen Kollegin, die nun auch ein gern gesehenes Mitglied des Deutschen Theaters geworden war, mir meine Braut zuführte, mit der ich mich im Jahre 1886 vermählte und seither in glücklichster Ehe lebe.

Ein erstes bedrohliches Wölkchen am bis dahin seelig blauen Horizont war Dr. Försters Austritt aus der Sozietät zu Anfang der Spielzeit 1888/89. Er folgte einer Berufung als Direktor des Wiener Burgtheaters, da er darin die endliche Erfüllung seines Lieblingstraumes erblickte. Denn mit dem Burgtheater, wo er Seite an Seite mit Heinrich Laube und als dessen Dramaturg und Hilfsregisseur gearbeitet hatte, waren seine liebsten Erinnerungen verknüpft und ihm galt seine Sehnsucht trotz des Wandels der Zeiten. Der Verlust wurde schwer empfunden von der Leitung wie von uns Mitgliedern, denn wir fühlten, daß ein Stück bester Tradition von uns ging, und so sehr wir Freunde ihm all das Gute gönnten, das er von seiner neuen Stellung erhoffte, so bangte uns doch für ihn vor den Enttäuschungen, die seiner harren mußten nach dem gewaltigen Umschwung der Verhältnisse, der mit der Uebersiedlung des Burgtheaters in sein neues, ungleich prunkenderes und anspruchsvolleres Heim sich vollzog. Die Enttäuschungen blieben denn auch nicht aus und die Freude, die er aus dem stolzen Bewußtsein schöpfte, sein Lebensziel erreicht zu haben, beendete nach wenig mehr als einem

Jahre schon ein plötzlicher Tod. Ich habe in ihm den wohlwollendst gesinnten väterlichen Ratgeber und Gönner verloren und wir beide, meine Frau und ich, auch noch den Freund, mit dessen Haus und Familie uns sehr vertrauliche Beziehungen verbanden. Unsere Trauer um ihn war groß und nachhaltig.

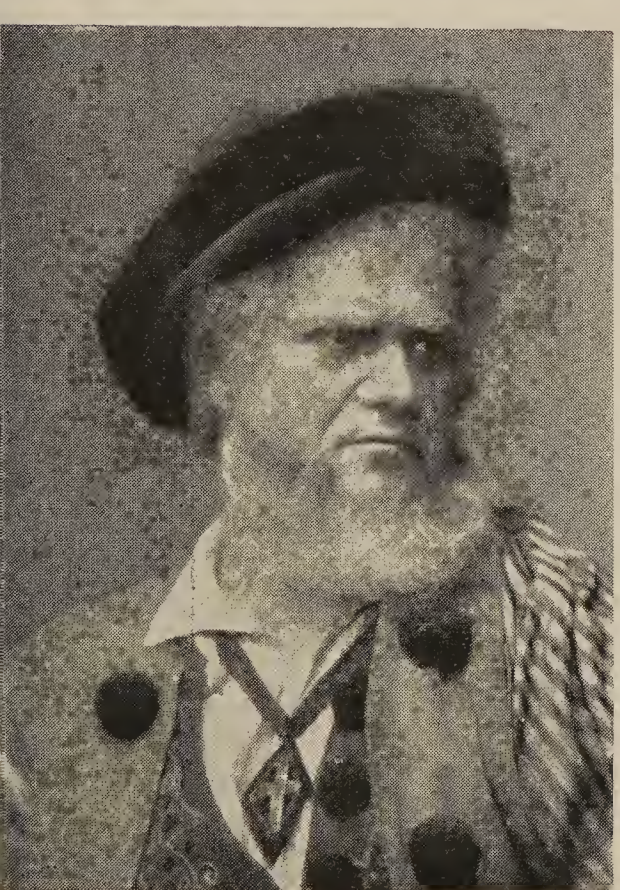
Das Dreikaiser-Jahr 1888 war aber auch noch durch andere, für das Schicksal des Deutschen Theaters markante Ereignisse bezeichnet. Denn in dieses Jahr fiel auch die Eröffnung von zwei neuen Bühnen: des Lessingtheaters und des Berliner Theaters, ersteres unter Dr. Osk. Blumenthals, letzteres unter Ludwig Barnays Direktion. Vermochten sie auch dem bereits sehr gefestigten Ansehen des Deutschen Theaters zunächst keinen nennenswerten Abbruch zu tun, so wandte sich doch das Interesse, das bisher so ziemlich uns allein gegolten hatte, nun auch diesen beiden Neugründungen zu, und, wie natürlich, begann bald ein nicht immer lauterer Wettbewerb um Stücke und schauspielerische Kräfte, dessen Verlockungen manche unserer Kollegen — und begreiflicherweise nicht die schlechtesten! — folgten und so manche empfindliche Lücke in unsere, bis dahin enggeschlossene Phalanx rissen. Aber dieser, von außen kommenden Störungen ungeachtet, behauptete unsere Bühne doch noch eine gute Weile den Platz, den sie sich erobert. Schlimmer bestellt wurde es damit erst in den letzten 4 Jahren der Direktion Larronge. — Nach Försters Abgang und Friedmanns aus Gesundheitsrücksichten erfolgtem Ausscheiden aus der Sozietät, blieb Larronge als einziger Leiter des Instituts zurück und sei es nun, daß er bei seinen vorgerückten Jahren sich der vermehrten Arbeitslast nicht gewachsen fühlte oder auch unlustig war, sich den veränderten Zeitverhältnissen in seiner Geschäftsführung

anzupassen — soviel ist sicher, er wurde theater- und direktionsmüde, seine zielsichere Energie begann nachzulassen, der Spielplan verlor an Mannigfaltigkeit, man fühlte deutlich: der Kulminationspunkt war überschritten, es ging abwärts. Das Ergebnis der letzten 3 Jahre, 1891—94, war, an dem voraufgegangenen gemessen, ein kärgliches, man lebte, künstlerisch genommen, sozusagen vom ersparten Kapital. Am meisten Anregung fand ich in diesem Jahre noch durch Gastspiele in der Provinz, die mir dazu verhelfen sollten, mich auch außerhalb Berlins bekannt zu machen.

Am 30. Juni 1894 verabschiedete sich die Direktion und wir uns mit ihr vom Deutschen Theater, dessen Führung in Dr. Otto Brahms Hände überging. Der Abschied ging Allen nahe, namentlich uns Jüngeren, für die er zugleich den Abschied von so hoffnungsfreudigen Werdejahren bedeutete. Der Blütentraum eines künstlerischen Frühlings war geträumt!

Im gleichen Jahre legte auch Ludwig Barnay seine Direktion über das Berliner Theater nieder und der neue Pächter dieser Bühne, Felix Lützschütz, zuletzt als Oberregisseur des Residenztheaters in Berlin tätig, war schon im Juni des Jahres 1893 mit mir in Unterhandlungen getreten, die auch zum Abschluß führten. Im März des Jahres 1894 machte aber Lützschütz durch Selbstmord seinem Leben ein Ende. Die Gründe sind nie ganz aufgeklärt worden. — Damit war mein Vertrag ans Berliner Theater hinfällig geworden, und da die Zeit zu anderweitigem Abschluß schon zu weit vorgerückt war, so entschloß ich mich, den kommenden Winter mit Gastspielen auszufüllen. Ein sechswöchentliches Gastengagement am Neuen Theater in Berlin unter Direktor Lautenburg eröffnete den Reigen

Nathan der Weiſe.



Der Richter v. Zalamea.

Mephiſto.

und gab mir zugleich Gelegenheit und die Zeit, die durch die Ungunst der Verhältnisse besonders knapp zugemessen war, meine Gastspiel-Rundreise noch einigermaßen vorzubereiten. Diese Reise, die mich von Mitte Oktober bis Mitte März kreuz und quer durch Deutschland und darüber hinaus auch nach Oesterreich und der Schweiz führte, hat mir den zeitweilig rege gewordenen Appetit, mich ausschließlich der Gastspieltätigkeit hinzugeben, gründlich benommen. Nicht als hätte ich Ursache gehabt, mit den Erfolgen in künstlerischer oder materieller Beziehung unzufrieden zu sein, o nein! Aber ich merkte doch bald, daß ich speziell für diese Art der Verwertung meiner Kunstübung nicht der rechte Mann sei. Dazu fehlte mir als Wichtigstes: die Begabung für Reklame und Selbstinszenierung, die ich nicht gering schätze, sondern im Gegenteil sehr hoch veranschlage, weil sie dem glücklichen Besitzer bisweilen die immerhin nützliche Möglichkeit bietet, mit bescheidenstem Aufwand an künstlerischem Talent die erstaunlichsten Erfolge in der Oeffentlichkeit zu erzielen. Das ist eine Kunst für sich, die aber nicht erlernt werden kann: man hat sie oder hat sie nicht. — Und noch Eins: Es ereignet sich nicht selten, zumal bei kleineren Provinzbühnen, wo die Mitglieder ohnehin schon mehr als billig mit Arbeit überlastet sind, daß solche Gastspiele die mangelhafteste Vorbereitung erfahren. Die völlig ungenügende Anzahl der Proben, die man als Gast mitzumachen pflegt, eine oder höchstens zwei, ist dann auch nicht mehr danach angetan, diesen Uebelstand zu beseitigen. So ist man oft zu den schlimmsten Konzessionen gezwungen, um die Vorstellung nur überhaupt zu ermöglichen. Das verzweifelt niedrige Niveau, auf das sie gesunken, läßt aber für die Gesamtwirkung fürchten, und um an dieser zu retten, was etwa

noch zu retten ist, greift man selbst leicht zu unkünstlerisch vergröbernden Mitteln. Dazugerechnet das Fehlen jeder Korrektur, die der Schauspieler immer braucht, da er sich selbst weder sieht noch hört — und man wird zugeben müssen, daß die Gefahr, sich selbst zu verlieren und in öde Manier zu geraten, sehr nahe liegt, ja eigentlich kaum zu vermeiden ist. Erwägungen solcher Art waren es denn auch nebst meiner Abneigung gegen die strapaziöse Unrast des Gastspielbetriebes, die mich zugunsten der Annahme eines Engagementsantrages beeinflußten, der mir von dem neuen Pächter des Berliner Theaters, Aloys Prasch, gemacht wurde.

* * *

Im Herbst 1895 begann die neue Aera dieser Bühne und damit auch meine Tätigkeit daselbst. Ludwig Barnay, der das Theater 1888—1894 mit gutem Erfolge geführt, hatte ihm für seinen ferneren Lebensweg sozusagen ein Programm vorgezeichnet, dessen Innehaltung und folgerichtiger Ausbau den Vorteil versprach, daß das Stammpublikum Barnays auch seinem Nachfolger treu blieb. Es war in diesen Jahren gewissermaßen ein Volkstheater geworden, ein Theater also, das bei nicht zu hohen Preisen in der Hauptsache achtbare klassische Vorstellungen und gute Aufführungen wirksamer, älterer Werke, gelegentlich auch von Neuheiten beliebter Autoren bot und hatte sich dank seinem guten, teilweise sogar hervorragenden künstlerischen Personal, an der Spitze Ludwig Barnay selbst, eine starke, getreue Anhängerschaft erworben. Es hätte danach recht nahe gelegen, diesem Wegweiser zu folgen, mindestens in der ersten Zeit, um so an das gute Ende einen glücklichen Anfang zu knüpfen. Leider geschah dies nicht.

Einige Aufführungen recht schwacher Werke gleich in den ersten Monaten beeinträchtigten die Stimmung für das neue Unternehmen, dem eine ganze Reihe in Berlin bereits gut beleumundeter sowie von auswärts neu hinzugekommener tüchtiger künstlerischer Kräfte günstige Aussichten eröffnet hatten. Anstatt diese disjecta membra durch verständige Pflege zu einem einheitlich funktionierenden Kunstkörper zu vereinigen, kam die Leitung aus kurzsichtigen finanziellen Erwägungen heraus auf den wenig glücklichen Gedanken, durch auswärtige Gastspiele für die Deckung von Fehlbeträgen im heimischen Budget zu sorgen. Daß hierdurch die Vorstellungen des Berliner Theaters, dessen Personalbestand zeitweilig manche wertvolle Kraft entbehren mußte, nicht gewannen, versteht sich und solche Einbußen trugen nicht dazu bei, den Ruhm des jungen Institutes zu erhöhen, aber selbst der erhoffte pekuniäre Erfolg der Gastspiele blieb aus, da diese in mangelhaftester, flüchtiger Weise vorbereitet, an künstlerischem Wert viel zu wünschen ließen. Erst im Laufe des Winters, nach der äußerst erfolgreichen Erstaufführung von Wildenbruchs „König Heinrich und Heinrichs Geschlecht", gestalteten sich die Aspekten freundlicher, so daß das Theater wenigstens finanziell gefestigter in sein zweites Spieljahr eintrat. Von einem geordneten Arbeitsplan war freilich auch jetzt nicht die Rede, man lebte immer nur aus der Hand in den Mund. Auch große Kassenerfolge, wie sich ein solcher diesmal schon früh im Jahre mit der Aufführung des Lustspiels „Renaissance" von Franz v. Schönthan und Koppel-Ellfeld einstellte, vermochten darin nicht viel zu ändern und so schloß auch dieses zweite und letzte Jahr, das ich dem Berliner Theater angehörte, ohne irgend nennenswertere künstlerische Ergebnisse für mich gezeitigt zu haben.

Mittlerweile waren aber Verhandlungen, welche das damalige königliche Schauspielhaus unter der Generalintendantur des Grafen von Hochberg mit mir eingeleitet hatte, zum Abschluß gelangt und so ward ich im Herbst 1897 Mitglied dieser Bühne, der ich seit nunmehr 22 Jahren ununterbrochen angehöre.

* * *

Damit bin ich bei dem letzten Kapitel meiner Aufzeichnungen angelangt und hier legte ich am liebsten die Feder aus der Hand, um sie berufenen unparteiischen Beurteilern meiner seitherigen Tätigkeit zu übergeben. Denn ich bin bange, mein Bericht könnte vielleicht hie und da dem Vorwurf einseitiger, allzu subjektiver Gestaltung begegnen und vielleicht nicht mit Unrecht: kann ich doch auf manche Geschehnisse gerade dieser Zeit und Persönlichkeiten, die mit ihnen zusammenhängen, nicht ohne Empfindungen zurückblicken, die wohl geeignet wären, meine volle Objektivität in Frage zu stellen. Indes mit diesem einschränkenden Zugeständnis will ich es doch wagen.

An der Spitze der Generalintendantur stand, wie gesagt, Graf von Hochberg, ein Kavalier nicht bloß dem durch seine Geburt ihm zugewiesenen Range nach, sondern auch von vornehmer Gesinnung und aus gütigem Herzen kommender Liebenswürdigkeit, daneben auch zweifellos von besten künstlerischen Intentionen beseelt, der schon als verdienstvoller Begründer und Förderer der schlesischen Musikfeste seine besondere Vorliebe für Musik, ja sogar als Komponist seine Begabung werktätig bekundet hatte, ferner sein Adlatus Geheimrat Pierson als Chef der Verwaltung, ein geschäftskundiger und weltgewandter Mann von zwangloſem, entgegenkommendem Wesen. Als Ober-

regisseur fungierte Max Grube, dessen Name ja bei den Leuten „vom Bau“ und darüber hinaus in den Kreisen derer, die dem Theater durch Beruf oder Neigung nahestehen, bekannt genug ist, um mich der Notwendigkeit eingehender Vorstellung zu überheben. Nach der Stellung, die ich mir in Berlin bereits bei Publikum und Presse errungen, nach dem Sinne der Besprechungen, die meinem Engagement ans Hoftheater vorausgegangen waren und endlich nach dem damaligen Personalstande des Schauspielhauses, hatte ich allen Grund anzunehmen, daß ich hier freien Raum zur Entfaltung meiner Kraft vorfinden würde. Denn für das sogenannte Charakterfach kam der damals schon alternde Richard Kahle kaum mehr in Betracht, zumal er bereits mit der bald darauf auch verwirklichten Idee umging, der Bühne Valet zu sagen, und auch Grube, obwohl von jeher ein leidenschaftlicher Schauspieler, mußte sich doch den mehrfach ausgesprochenen Wünschen der obersten Leitung folgend, in der Hauptsache an der Betätigung als Regisseur genügen lassen und betrat jetzt nur in Ausnahmefällen noch die Bühne. Ich kam also mit vollem Vertrauen und der begründeten Hoffnung, an der neuen Wirkungsstätte festen Fuß fassen zu können. Der gute Erfolg meiner Auftrittsrollen (Geßler, Shylock und Mephisto) bestärkte mich in dieser Erwartung. Sie erfüllte sich indes nicht ganz oder mindestens nicht so schnell, als meine Ungeduld dies wünschte. Es folgten bald Aufführungen klassischer Werke, deren jedes eine ausgeprägte Rolle meines Faches enthielt, darunter Rollen, die, wie König Lear, Richter von Zalamea, Meister Anton (in Hebbels Maria Magdalena), König Philipp u. dergl. mehr meiner künstlerischen Eigenart in solchem Maße entgegenkamen, daß ich sie auch vielfach auf Gastspielen zur Dar-

stellung gebracht. Hier wurde ich bei der Besetzung übergangen. Ich erblickte darin nicht bloß eine augenblickliche, etwa durch ältere Rechte Anderer gebotene Zurücksetzung, sondern ein Symptom für die meiner Stellung drohende Gefährdung, und dies um so mehr, als ich gleichzeitig mit mir widerstrebenden oder gleichgültigen Rollen nicht allzu sparsam versorgt wurde. Verwöhnt, wie ich zweifellos war durch meine beiden vorausgegangenen Engagements, die mir in dieser Beziehung niemals Anlaß zu Beschwerden geboten hatten, bat ich, kurz entschlossen, schon nach wenigen Wochen um meine Entlassung. Die Erfolglosigkeit dieses und eines später wiederholten Gesuches entmutigte mich nicht, mich mit einem Immediatgesuch an den Kaiser und König zu wenden. Das Resultat war das gleiche negative, da dieses Einschreiten im üblichen Instanzenwege an die Generalintendantur zur Entscheidung zurückgeleitet und von dieser begreiflicherweise wieder abschlägig beschieden wurde. Wie hätte sie auch bei gleichgebliebenen Umständen jetzt bewilligen sollen, was sie erst unlängst verweigert?

Und vielleicht war es gut so. Fühlte ich mich auch noch immer nicht zu Hause in der neuen Umgebung, wurden auch meine Aspirationen nicht nach allen Richtungen befriedigt — ich begann doch allmählich etwas festeren Boden unter den Füßen zu fühlen, und noch vor Ablauf meines ersten 5 Jahre laufenden Vertrages hatte sich in der gegenseitigen Schätzung eine deutliche Wandlung vollzogen. Meine Beschäftigung erfuhr manche wertvolle Erweiterung durch Rollen wie: Nathan der Weise, Jago, Marinelli, Richard III. Einen nachhaltigen Erfolg verdankte ich auch der Neuaufführung von Felix Philippis sehr häufig gegebenem, modernem Schauspiel: „Das große Licht“, worin ich die äußerst

wirksame charakterkomische Figur des Organisten Goldner spielte, und, so auch ins humoristische Fahrwasser bugsiert, wurde mir die große Freude, Falstaff, dem Großmeister des Welthumors auf den feisten Leib rücken zu dürfen und das kaum zu erhoffende Glück, bei diesem ersten Versuch nicht mit Unehren zu bestehen. Und schon das durfte ich mir als großen Erfolg buchen. Angesichts der Größe der Aufgabe, die auf jedem Darsteller dieser Kolossalgestalt umso nachdrücklicher lasten mußte, speziell im Berliner Schauspielhaus, wo die glorreiche Erinnerung an Theodor Döring's unvergessenen Sir John heute noch lebendig geblieben ist. Es begreift sich darnach wohl, daß ich nun die Dinge in freundlicherem Lichte sah, so zwar, daß ein neuer Vertrag unter wesentlich verbesserten Bedingungen zum Abschluß kam.

An dieser, im Großen und Ganzen befriedigenden Sachlage änderte sich zunächst auch nichts durch den Wechsel in der Person des Intendanten, der mit 1. Januar 1903 eintrat. Herr Georg von Hülsen, der Sohn des vormaligen Intendanten Botho von Hülsen, ein Jugendfreund und besonderer Günstling des Kaisers, trat an Stelle des Grafen von Hochberg. Was diesen Wechsel letzten Endes veranlaßt hat, darüber ist offiziell nie etwas Authentisches in die Oeffentlichkeit gelangt. Vielleicht war es auf die Amtsmüdigkeit des Grafen von Hochberg, also auf seinen eigenen Willen zurückzuführen. Eine Version sprach von finanziellen Schwierigkeiten, die im Gefolge der Amtsführung des Geheimrat Piersons sich ergeben hätten, endlich liefen auch dunkle Gerüchte um, die den Rücktritt des Intendanten in Verbindung brachten mit der Mißbilligung, welche in der letzten Zeit verschiedene Aufführungen, darunter die der Richard Strauß'schen „Feuersnot" und des

Wildenbruch'schen „König Laurin" bei Hofe gefunden hatten. Es verlautete, daß die Kaiserin an dem Inhalt dieser beiden Werke Anstoß genommen habe, namentlich sei dies der Fall gewesen bei dem Wildenbruch'schen Drama, wegen einer darin vorkommenden, etwas schwülen Liebesszene, so zwar, daß sie noch vor Schluß der Aufführung ihre Loge verließ. Soviel steht fest, daß die beiden genannten Werke ganz plötzlich vom Spielplan abgesetzt wurden, aber nichtsdestoweniger muß ich es dahingestellt sein lassen, ob diese Tatsachen mit dem Wechsel in der Leitung der Hoftheater in kausalem Zusammenhang standen.

Herr von Hülsen, bis dahin durch eine Reihe von Jahren Intendant des Wiesbadener Hoftheaters, hatte es verstanden, sich durch seine künstlerischen wie seine organisatorischen Qualitäten einen angesehenen Namen als Bühnenleiter zu schaffen und dazu ließen ihn die engen Beziehungen, die ihn schon von frühester Jugend auf mit dem Berliner Hoftheater verknüpften, für den Posten wohl als besonders geeignet erscheinen. Getragen von dem Vertrauen und der persönlichen Zuneigung seines königlichen Herrn und Freundes, mit weitreichenden Vollmachten ausgestattet, war er bei Uebernahme seines schwierigen Amtes sicherlich vom besten Willen erfüllt, den an ihn herantretenden Anforderungen gerecht zu werden. Dieses Amt, das nach alter Traditon zur obersten Leitung der sämtlichen preußischen Hoftheater (Berlin, Hannover, Cassel, Wiesbaden) berufen war, erlegte seinem Inhaber nebst der Verantwortlichkeit gegenüber dem königlichen Auftraggeber und der Oeffentlichkeit auch noch statutengemäß die belastende und bisweilen recht mühevolle Präsidentschaft des deutschen Bühnenvereins auf, jener Vereinigung, welche zur Wahrung der Interessen der Arbeitgeber im Bühnen-

geschäftsverkehr ins Leben gerufen, die Leiter der hervorragendsten deutschen Bühnen zu ihren Mitgliedern zählt.

Es muß wohl ohne weiteres zugegeben werden, daß diese vielseitigen und einander oft widersprechenden Anforderungen untereinander und zum Nutzen der genannten Kunstinstitute in Einklang zu bringen, eine Umsicht, einen Takt und eine Arbeitskraft erforderte, die nicht alltäglich und am allerwenigsten in Verbindung mit den repräsentativen Eigenschaften anzutreffen sind, wie sie bei einem zum königlichen Hofstaat gehörenden Beamten unerläßlich erschienen.

Erfreulicherweise Weise hatte sich Herr von Hülsen, in der Person seines Wiesbadener Verwaltungsdirektors Winter, den er in gleicher Eigenschaft nach Berlin brachte, eines Mitarbeiters versichert, wie er für die ihm zugewiesene, umfassende Tätigkeit besser kaum zu denken war. Ein ausgezeichneter Verwaltungsbeamter, in gutpreußischer Schulung aufgewachsen, hatte er Gelegenheit gehabt, die dort gewonnenen Grundsätze durch die langjährige Praxis an der Wiesbadener Hofbühne den Spezialerfordernissen des Geschäftsbetriebes anzupassen. Er war der ideale Vertrauens- und Mittelsmann. Von unbedingter Zuverlässigkeit bei Ausführung ihm gewordener Direktiven verfehlte er doch nie, wo dies irgend nottat oder ihm nützlich erschien, auch die Interessen der Angestellten zu vertreten. Strengste Korrektheit im Dienste, im Bunde mit persönlicher Liebenswürdigkeit und besten weltmännischen Formen, gewannen ihm daher ebenso das vollkommene Vertrauen seines Chefs, dem er stets ein vorbildlicher Beistand war, wie die besondere Achtung, ja Zuneigung aller Mitglieder. Mit dieser Charakterisierung des jetzigen Geheimen Regierungsrat Winter, gebe ich nicht blos meinen

persönlichen Eindruck wieder, sondern ich bin überzeugt, damit im Sinne der Gesamtheit der den ehemals königlichen Theatern Angehörigen zu sprechen.

Der neue Kurs war bald und nach verschiedenen Richtungen hin fühlbar. Zunächst in administrativer Hinsicht. Da wurde mit manchen Mißbräuchen aufgeräumt, welche unter der früheren Leitung eine hier und da überkonziliante Praxis gezeitigt hatte. Die Zügel wurden straffer angezogen, ein von Herrn von Hülsen selbst geschaffenes Dienstreglement erschien und forderte strengste Befolgung von den zu seiner Ausführung berufenen Organen. Mit gutem Recht: denn, wie ich glaube bezeugen zu können, hatten sich in manchen Zweigen des geschäftlichen Betriebes allmählich Zustände herausgebildet, die weder den materiellen noch den künstlerischen Interessen der Kunstinstitute förderlich waren. Hier tat eine bessernde Hand dringend not und sie wurde — das verdient anerkannt zu werden — nicht nur in bester Absicht, sondern (vorerst) auch mit wohltuender Wirkung angelegt. Die Machtbefugnisse mancher untergeordneten Dienststelle, deren selbstherrliche Ausbreitung bisweilen einer bedenklichen Nepotenwirtschaft Tür und Tore geöffnet hatte, erfuhren so die gebotene Einschränkung, ein strenges Kontrollsystem sicherte auf allen Gebieten die letzte Entscheidung der obersten Instanz.

Allein dieses Streben nach Zentralisation brachte auch empfindliche Nachteile mit sich. Erstens den der Verlangsamung und Erschwerung der laufenden Geschäfte durch ungemessene Steigerung des schriftlichen Verkehres zwischen den einzelnen Dienststellen. Ganz imponderabel aber und nicht minder beträchtlich wurde der Gesamtbetrieb m. E. dadurch geschädigt, daß die, nebstbei bemerkt, sehr tüchtige Beamtenschaft durch die sie stets umlauernde Kontrolle und

fast noch mehr durch die Furcht davor in ihrer Arbeitslust und Dispositionsfähigkeit sich behindert und gelähmt fand, da auch gleichgiltige Einzelheiten von der Genehmigung der obersten Stelle abhängig waren.

Und wie auf administrativem, so auch mutatis mutandis auf künstlerischem Gebiete. Die Probenarbeit wurde mit größerer Sorgfalt als bisher betrieben, in Oper und Schauspiel in vielen Fällen sogar unter persönlicher Leitung des Chefs, der den Ruf eines hervorragenden Regisseurs, den er sich schon längst, namentlich durch seine Opern-Inszenierungen in Wiesbaden erworben, auch hier wiederum glänzend bewährte. Sein feiner Farbensinn, der ihn auszeichnende, scharf ausgeprägte Blick für künstlerische Gestaltung des Szenenbildes, für Dekoration und Lichteffekte, für Entwicklung und Gruppierung bewegter Volksmassen machten es begreiflich, daß er dem Ausstattungswesen besonderes Augenmerk zuwandte und das mit einem Erfolge, der ihm den Beifall der Kenner eintrug. Anderseits freilich räumte er ihm eine Bedeutung ein, die nach meinem bescheidenen Ermessen manchmal über das Ziel hinausschoß, indem die Nebensache zur Hauptsache wurde, und außerdem einen Aufwand an Zeit und Kosten verursachte. der einer reicheren Abwechslung im Spielplan hinderlich war. Während unter der Aera Hochberg das klassische Drama der Weltliteratur in seinen hervorragendsten Erscheinungen auf der Bühne des Berliner Schauspielhauses stets gut vertreten war, nahm nun ihre Zahl von Jahr zu Jahr ab und ein großer, kostbarer Teil dieser eigentlichen Domäne unseres Theaters, auf deren Kultivierung es durch Tradition, durch die Neigung seines gebildeten Stammpublikums und endlich auch durch den Besitz der reichsten Mittel hingewiesen schien, lag brach. — Ich verkenne durch-

aus nicht die löblichen Absichten, von denen Graf von Hülsen dabei geleitet war. Es widerstrebte seinem anspruchsvollen, geläuterten Geschmack, die Edelsteine der Klassizität in einer Fassung und Form zu sehen, die der Wandel der Zeiten und Anschauungen da und dort als abgebraucht und minderwertig erscheinen ließ. Dem gegenüber habe ich aber in einem gelegentlichen Gespräch mit ihm die Ansicht vertreten daß es doch weit besser sei, ein baufälliges Gebäude, solange ein Neubau noch untunlich sei, durch zweckentsprechende, teilweise Restaurierung in gebrauchsfähigem Zustand zu erhalten, als es dem unrühmlichen Schicksal völligen Einsturzes zu überlassen und so der Benutzung gänzlich zu entziehen. Und auf diesem Standpunkt stehe ich auch heute noch, denn ich meine, daß auch ein minder reiches Gewand der Hoheit der Dichterfürsten aller Kulturnationen nichts von ihrem inneren Werte rauben kann, und die heranwachsende Jugend in ihrer frischesten Empfangsfreudigkeit hat ein Recht darauf, diese ewigen, unvergänglichen Werte in sich aufzunehmen.

Die persönliche Beteiligung des Generalintendanten an künstlerischen Arbeiten, die bei der Auswahl der darzustellenden Werke nicht stehen blieb, sondern, wie gesagt, sich auch auf deren Ausgestaltung erstreckte, war eine sehr intensive und, so dankenswert und erfolgreich sie auch im einzelnen Falle oft war, sie hatte doch wiederum ihr misi und das nach verschiedenen Richtungen. Zunächst verleugnete sich nirgends der subjektive, jedem stärkeren Farbenauftrag abholde Sinn, mit dem ich die künstlerische Geschmacksrichtung des Grafen Hülsen kurz charakterisieren möchte, wodurch manche wertvolle Neuschöpfung der Literatur von unserer Bühne ausgeschlossen oder mindestens in ihrer vollen, vom Dichter gewollten Wirkung

beeinträchtigt wurde. Und ferner: die vielseitige Inanspruchnahme, die Arbeitslast, die der obersten Leitung durch die Führung der beiden Berliner und die Oberaufsicht über die auswärtigen preußischen Hofbühnen, durch den Hofdienst, den unmittelbaren Vortrag beim König und den dienstlichen Verkehr mit den Zivil- und Militärbehörden aufgebürdet war, raubten ihr naturgemäß an Zeit und Kraft mehr, als für den Fortgang der Probenarbeit jeweils ersprießlich war. Und wenn Graf Hülsen — was späterhin im Schauspielhaus wenigstens zur Regel wurde — das Gros der Inszenierungsarbeiten seinen Regisseuren überließ und erst bei den letzten Proben selbst hinzutrat, um die ihm notwendig erscheinenden Korrekturen vorzunehmen, so empfanden Regisseure und Schauspieler diesen Modus als eine Hemmung, da das bis dahin Geleistete oft vergeblich getan war und alles Bestreben nun darauf gerichtet sein mußte, Ergebnisse langer, mühevoller Vorarbeit zu vergessen und sozusagen in letzter Stunde sich mit szenischen oder auch textlichen Aenderungen vertraut zu machen, auf deren Beachtung um so schwereres Gewicht gelegt wurde, wenn sie — was nicht selten vorkam — sogar auf eine Anregung von allerhöchster Stelle zurückzuführen waren. In solchen Fällen stand dann die erste Aufführung von vornherein oft unter einem ungünstigen Stern, sie litt an Unsicherheit, weil die Darsteller sich unfrei und so außerstande fühlten, ihr volles Können dem Kernpunkt ihrer Aufgaben zuzuwenden.

Es wäre jedoch ungerecht, die hier angeführten Mängel der Persönlichkeit des Grafen Hülsen und der von ihm durchgeführten straffen Zentralisation allein zuschreiben zu wollen. Ich bin vielmehr geneigt, zum größten Teil dafür haftbar zu machen das System, das nach alter Tradition

für alle preußischen Hofbühnen in ihren respektiven Intendanturen eine Instanz geschaffen hatte, die nicht nur für die Verwaltung und die Vertretung der betreffenden Institute nach außen hin, sondern auch für den inneren künstlerischen Betrieb in allen Einzelheiten allein verantwortlich war. Der Intendant war zugleich sein Verwaltungsdirektor und sein Oberregisseur und je ernster er es mit der Erfüllung seiner Pflichten meinte, desto näher war die Gefahr gerückt, daß die eine unter der anderen leide. — Demgegenüber boten die ehemaligen Wiener Hoftheater ein Beispiel für die entgegengesetzte Praxis, die sich dort auch stets bewährt hat. Hier galt prinzipiell die Uebung, daß der Generalintendanz nebst der Repräsentation nach außen hin und ihren Verwaltungsgeschäften nur noch die Kompetenz eingeräumt war, den ihr unterstehenden und für den inneren Betrieb verantwortlichen Bühnenleitern künstlerische Direktiven allgemeiner Art zu erteilen, die, wohl wesentlich meist negativer Natur, sich auf ein Vetorecht bezüglich geplanter Aufführungen beschränkten. Im übrigen waren die Direktionen, die sich stets aus fachlichen (Bühnen- oder Schriftsteller-) Kreisen rekrutierten, bei Annahme, Besetzung und Inszenierung der aufzuführenden Werke sowie bei Abschluß von Mitgliederverträgen mit weitgehenden Vollmachten versehen.

* * *

So knapp auch der diesen Aufzeichnungen gegönnte Raum ist, so würde ich mich doch einer kaum zu rechtfertigenden Unterlassung schuldig machen, wenn in einem Rückblick auf die Hülsensche Theaterleitung der Name des Mannes fehlte, der ihr unverkennbar seinen Stempel auf-

drückte und dessen ausschlaggebende Bedeutung noch besonders zu betonen Eulen nach Athen tragen hieße.

Kaiser Wilhelm II., der schon als Prinz und Kronprinz starke Neigung für die dramatische Literatur und für die Bühnenkunst verriet, blieb dieser Neigung auch während seiner Regierung treu. Aber während er früher vielfach die Privattheater besucht hatte, beschränkte er sich als Kaiser fast nur auf den Besuch der beiden Hoftheater, denen er dann sein volles und zuweilen werktätiges Interesse zuwandte. Dies geschah nicht allein aus Gründen seiner persönlichen Freundschaft für Graf Hülsen und der Vertrauensstellung, die dieser bekleidete, sondern auch und vielleicht noch mehr deshalb, weil er hier, als Herr im eigenen Hause, in der Lage war, einen bestimmenden Einfluß auf das Theater auszuüben, das ihm mehr bedeutete als bloße Erholung von des Tages schweren Lasten. Hatte er doch anläßlich seines 10jährigen Regierungsjubiläums (1898) in einer Rede an die versammelten Mitglieder des Berliner Hoftheaters u. a. gesagt:

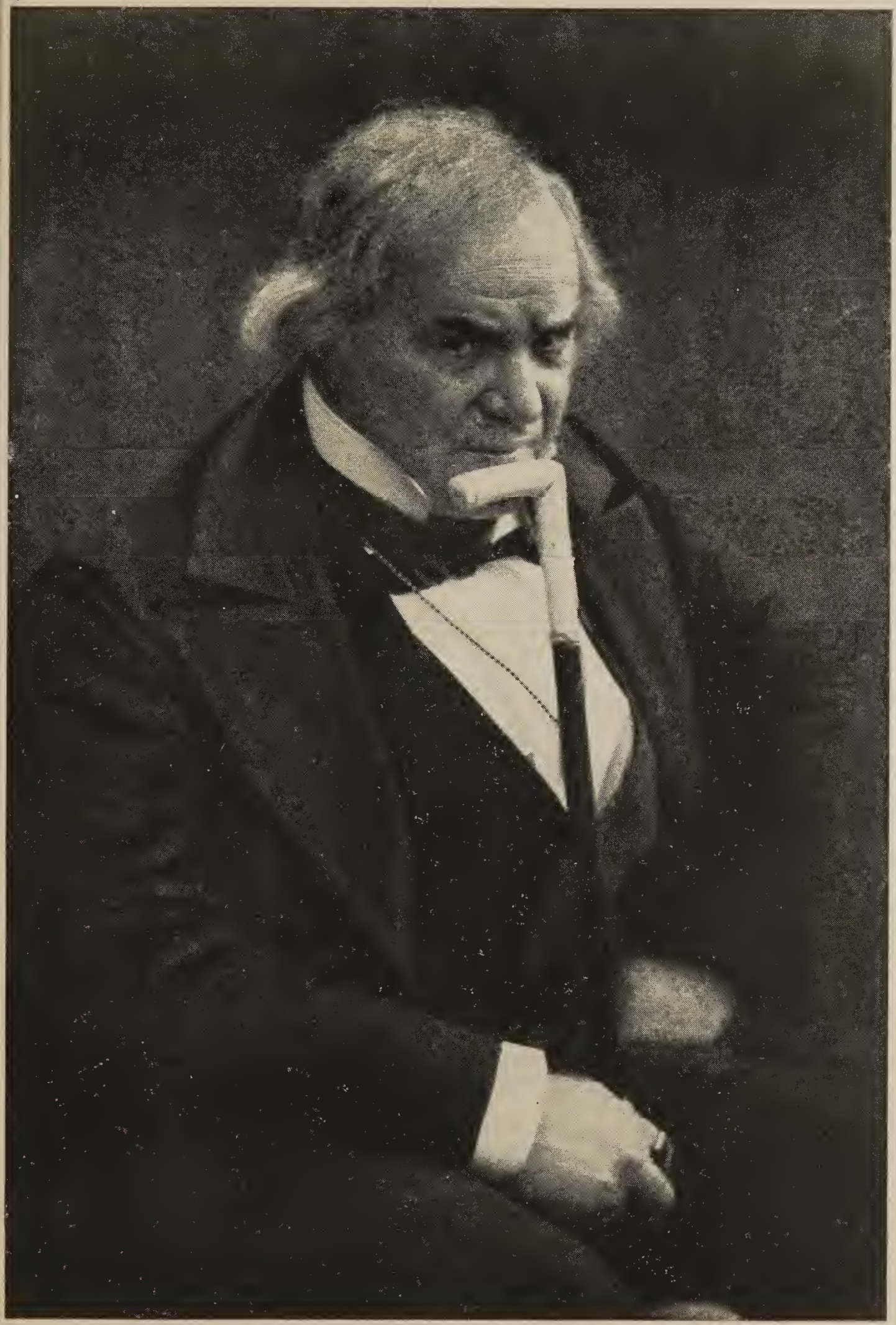
„Ich war der Ueberzeugung und hatte mir fest vorgenommen, daß das Königl. Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes. Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredlung der sittlichen Anschauungen. Das Theater ist auch eine meiner Waffen."

Dieses Wort wurde sozusagen zum Leitmotiv sowohl bei des Kaisers gelegentlichen Willensäußerungen in bezug

auf das Theater und seine Aufgaben, als auch bei der Stellungnahme seiner verantwortlichen und unverantwortlichen Ratgeber. Nur freilich machten sich bisweilen Strömungen geltend, deren Quellen auf anderem als rein literarisch-künstlerischem Boden zu suchen waren.

Ihre Einwirkung war zunächst negativer Natur. Das soll heißen: dem Spielplan, namentlich des Schauspielhauses, wurden enge Grenzen gezogen. Sogar die Pflege des klassischen Dramas litt darunter, das, wie bereits oben erwähnt, schon durch die übermäßigen Ansprüche an den Kostenaufwand für dekorative und kostümliche Ausstattung mehr wie billig hintangesetzt wurde. In besonders hohem Maße galt dies aber für die neuzeitliche literarische Produktion und die spröde Reserve, welche die Leitung sich ihr gegenüber auferlegen zu müssen glaubte, gab der Schriftstellerwelt und der literarischen Kritik vielfach Anlaß zu Beschwerden, die durch den Hinweis auf die Tradition des Hauses und die dadurch gebotene Vorsicht in der Auswahl nicht immer ganz zu entkräften waren.

Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß das teilnehmende Interesse des Kaisers an unserer Tätigkeit bei bloßer Negation stehen blieb. Er ließ es im Gegenteil an positiven Anregungen nicht fehlen. Was zuerst die Oper betrifft, so sei nur kurz erinnert an die über kaiserlichen Auftrag erfolgte Komposition der Oper „Der Roland von Berlin“ durch Leoncavallo, die im Jahre 1904 in Szene ging, ohne freilich nennenswerten Erfolg erringen zu können, ferner an das neubearbeitete und mit großem Pomp neuszenierte Ballet: „Sardanapal“ und endlich an das Laufffsche Festspiel „Kerkyra“, dessen erster Akt eine Episode aus der alten Geschichte der Insel Korfu behandelte, dessen zweiter, in der Neuzeit spielender Akt aber lediglich



Max Pohl als Advokat Berent
in Björnsons „Ein Fallissement".

den Rahmen abgab für eine Wandeldekoration, in welcher herrliche Bilder des Schlosses und Parks der kaiserlichen Besitzung Achilleion und ihrer nächsten Umgebung an den Zuschauern vorüberzogen." Dieses Stück wurde im Januar 1914 zu Kaisers Geburtstag aufgeführt, dem letzten, den daheim und in Frieden zu feiern ihm noch vergönnt war. — Im Schauspiel war es zunächst Kleists „Prinz von Homburg", der auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers und unter persönlicher Leitung des Generalintendanten als Eröffnungsvorstellung des umgebauten Schauspielhauses im März 1905 erfolgreich gegeben wurde und viele Wiederholungen erlebte, ferner die Hebbelschen Nibelungen, Paul Heyses „Colberg" und „Hans Lange", die Wildenbruchsche „Rabensteinerin" und sein nachgelassenes Drama: „Der deutsche König", endlich das Josef Lauffsche Festspiel: „Der große König", das zur 200jährigen Geburtsfeier Friedrich des Großen im Jahre 1912 im Opernhaus aufgeführt wurde und sich lange auf dem Spielplan erhielt.

Diese Liste soll keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, es mag wohl noch die Aufnahme so manches anderen Werkes in den Spielplan auf die Initiative des Kaisers zurückzuführen sein, — mir sind die erwähnten besonders im Gedächtnis haften geblieben als solche, bei denen fast durchweg der Kaiser sein Interesse durch seine persönliche Anwesenheit bei Proben, ja bisweilen in noch erhöhtem Maße durch unmittelbares Eingreifen in die Probenarbeit zu erkennen gab. Solche Arbeit machte ihm sichtlich Freude und wir staunten oft über die Ausdauer, mit der er sich ihr widmete. So hatten wir einmal in der Wohnung des Grafen Hülsen eine Leseprobe des „Prinz von Homburg", welcher der Kaiser von Anfang bis zu Ende beiwohnte. Sie währte ungefähr 3 Stunden und ich muß

gestehen, die Bemerkungen, welche er häufig in textlicher und szenischer Beziehung einstreute, die Anweisungen, welche er gelegentlich dem einen oder anderen Darsteller für die Gesamtauffassung seiner Rolle oder für die Färbung einer Stelle gab, zeigten von einer solchen Durchdringung der Materie und waren stets so treffend, wie sie von einem Regisseur von Fach kaum besser zu erwarten gewesen wären.

Ein kleiner Vorfall, der sich bei dieser Probe ereignete und mich persönlich betraf, mag hier seinen Platz finden. Ich war der alte Kottwitz. In der großen Szene des 5. Aktes, in welcher dieser zugunsten des Prinzen dem Kurfürsten entgegentritt, kam ich in der berühmten großen Rede an die Stelle:

Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt: wenn er nur nieder
Vor dir, mit allen seinen Fahnen, sinkt?
Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste!

Ich betonte, wie es der Sinn der Stelle und des ganzen Stückes verlangt:

„Die Regel, die ihn schlägt"

Der Kaiser korrigierte: „Die ihn schlägt." Ich blickte erstaunt auf, blieb eine Weile stumm und las dann meine Rolle weiter, bemerkte aber wohl, daß der Kaiser gleich darauf nachdenklich geworden war. — Einige Tage später nahm ich die Gelegenheit wahr, dem Grafen von Hülsen die eben erschienene neue Kleistausgabe von Erich Schmidt zu zeigen, in welcher zufällig in einer Fußnote die obige Stelle besprochen und ausdrücklich die Betonung, wie ich sie gebracht hatte, gefordert wird, und bat ihn, dem Kaiser das Buch zu meiner Rechtfertigung vorweisen zu wollen. Das

muß wohl geschehen sein. Denn bei der Generalprobe, der der Kaiser wieder beiwohnte, betonte ich wie bei der Leseprobe und siehe da, just nach dem Akt ließ er mich zu sich rufen und sprach mir seinen Dank und seine Zufriedenheit mit dem ihm eigenen kräftigen Händedruck, ich möchte behaupten, ostentativ aus, denn daß er die fragliche, so markante Stelle überhört haben konnte, war bei seiner stets regen Aufmerksamkeit völlig ausgeschlossen.

Gewiß, Kaiser Wilhelm II. war ein warmer, aufrichtiger Freund unserer Kunst, der, wie das seine Art war, ebenso rückhaltlos ablehnte, wie er Worte hellodernder Begeisterung fand für das, was ihm gefiel. Wir Schauspieler waren sicher, wenn wir ihn im Theater wußten, in ihm wohl einen scharfprüfenden Urteiler, aber immer den hingebendsten Zuhörer zu finden.

* * *

In Verfolg der Ausführungen über die Aera Hülsen, die durch die Novemberereignisse des Jahres 1918 ihren jähen Abschluß fand, sei es mir gestattet, in Kürze meiner persönlichen Beziehungen zu dem Manne zu gedenken, der durch mehr als 16 Jahre mein Chef gewesen und mit dem mich nicht nur gemeinsame künstlerische Arbeit, sondern auch Geschäfte anderer Art vielfach in Berührung brachten.

In künstlerischer Hinsicht hatte ich zur Zeit, als Graf von Hülsen (damals noch Herr von Hülsen) Intendant des Wiesbadener Hoftheaters war, Gelegenheit gehabt zu erfahren, daß ich als Schauspieler bei ihm eine gute Zensur hatte; denn einmal hatte er schon die Absicht gehabt, mich anläßlich eines der sog. Kaiserfestspiele, wie sie alljährlich in Wiesbaden unter seiner Leitung stattfanden, zur Darstellung des Shylock im „Kaufmann von Venedig" einzu-

laden, eine freundliche Absicht, die durch ein bedauerliches Mißverständnis vereitelt worden war. Im Jahre 1903 aber, da er bereits die Leitung der Berliner Generalintendantur übernommen hatte, erhielt ich von ihm tatsächlich den ehrenden Antrag zu einem dreimaligen Gastspiel in Wiesbaden. Selbstverständlich nahm ich mit Freuden an und fand mit meiner Darstellung des Shylock, Narciß und Meister Anton wärmste Anerkennung bei Publikum und Presse, so zwar, daß es im folgenden Jahre unter der Intendanz des Herrn von Mutzenbecher zu einem neuerlichen Gastspiel kam, wo ich als Nathan, Marinelli und Wallenstein auftrat und die Freude hatte, den gleichen Beifall wie das erstemal zu finden.

Graf von Hülsen hat mir aber auch fernerhin seine volle Wertschätzung bewahrt und bewiesen — wenigstens durch eine Reihe von Jahren. War ich auch hie und da mit seinen, mich betreffenden Maßnahmen nicht einverstanden, glaubte ich mich bisweilen bei Rollenbesetzungen übergangen, so hatte ich doch immer den Eindruck, daß solchen Maßnahmen nicht eine gegen meine Person gerichtete Abneigung zugrunde lag. Wir waren eben manchmal in der Sache verschiedener Meinung, aber ich mußte ihm doch stets das Recht zugestehen, — *seiner* Meinung zu sein, so unangenehm ich es gelegentlich empfand. Jener Eindruck hat sich auch bis zum Schluß seiner Amtstätigkeit erhalten, nur allmählich etwas modifiziert durch die Empfindung, als ob in meiner künstlerischen Wesensart etwas gewesen sei, das ihm nicht oder nicht mehr behagte. Ich habe schon oben betont, daß er als Regisseur alle grelleren Wirkungen perhorreszirte und wie sein empfindsames Auge und Ohr so verschmähte meiner Meinung nach auch seine Psyche gewürzte Kost. Möglich, daß ich in dieser Beziehung durch

den Zuschnitt meiner schauspielerischen Leistungen seinem Geschmack Widersprechendes bot. Ich weiß es nicht, denn er hat sich nie darüber zu mir geäußert, so wenig, wie ich je eine lobende Anerkennung von ihm direkt empfing, es sei denn, daß er hierzu durch den Kaiser beauftragt war. Vielleicht lag auch ein anderer, mir unbekannt gebliebener Grund vor — genug daran, daß ich mich in den letzten Jahren der Hülsenschen Amtsführung künstlerisch in den Hintergrund gedrängt sah, und nur durch den Kriegsausbruch verhindert wurde, die naheliegende Konsequenz zu ziehen und meinen Abschied zu nehmen.

Davon abgesehen, habe ich jedoch in Graf Hülsen stets einen liebenswürdigen Chef gefunden von verbindlichsten Umgangsformen, die ich auch aus unseren Verhandlungen rein geschäftlicher Natur in dankbarster Erinnerung habe. Zu solchen bot mir häufige Veranlassung meine damalige Stellung als Präsident der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, jener großen Vereinigung, die der überwiegenden Mehrzahl nach die Arbeitnehmer aller Bühnen deutscher Zunge als Mitglieder umfaßt. Naturgemäß waren die Interessen, die ich in dieser Eigenschaft gegenüber dem Vertreter der Arbeitgeber zu verfechten hatte, den seinigen nicht parallel, sondern meist diametral entgegengesetzt, trotzdem aber waren alle diesbezüglichen Verhandlungen beiderseits vom Geiste der Versöhnlichkeit, vom redlichsten Willen getragen, die vorhandenen Gegensätze nach Möglichkeit auszugleichen und allmählich zu einem völligen Einvernehmen zwischen den beiden Körperschaften zu gelangen und ich rechne es dem Grafen von Hülsen besonders hoch an, daß er durch die entgegenkommende Art in der Führung solcher geschäftlicher Verhandlungen nie auch

nur im Entferntesten die Befürchtung in mir rege gemacht hat, daß ich durch meine dienstliche Stellung ihm gegenüber in die Zwangslage versetzt werden könne, meinen Amtspflichten etwas vergeben zu müssen.

* * *

Ich komme zum Schluß. In Paul Heyses „Spruchbüchlein“ findet sich das Wort:

„Fordre kein lautes Anerkennen,
Könne was, und man wird dich kennen.“

Mir erschien dies Wort schön und wenigstens bedingt richtig. Trotzdem würde ich nach der Summe von Erfahrungen, die ich in meinem mehr als 40jährigen Künstlerleben gesammelt, Bedenken tragen, es Jedermann als Lebensregel zu empfehlen. Denn Eines schickt sich nicht für Jeden und der an sich richtige Weg ist nicht immer der gangbarste und kürzeste. Ich wählte dieses Wort sozusagen als Lebenswegweiser, rechne mir das aber nicht als Verdienst an, ich tat es, weil es meiner Natur so entsprach, der Zwang anzutun stets vergebliches Mühen ist. Sagt doch schon der alte Lateiner: naturam expellas furca, tamen usque recurret. Und muß ich es auch anderen überlassen zu beurteilen, was ich geleistet und was ich geworden, soviel weiß ich selbst und kann mit ruhigem Gewissen darauf zurückblicken: Wie ich wurde.

Als erster Band der vorliegenden Sammlung „WIE ICH WURDE“ erschien:

# DIE SELBSTBIOGRAPHIE DES REICHSWEHRMINISTERS „NOSKE.“

Mit Bildern auf Kunstdruckpapier.

Preis 1,35 Mark.

Kultur-Verlag G. m. b. H., Berlin W. 30, Motzstr. 90.

3 1197 00472 2283